

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filosofická fakulta

Katedra estetiky



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anežka Bolková

MORÁLNÍ ZODPOVĚDNOST UMĚNÍ

EXKURZ DO JEDNĚ DEBATY V ANALYTICKÉ ESTETICE

THE MORAL RESPONSIBILITY OF ART

AN EXCURSION INTO ONE DEBATE IN ANALYTIC AESTHETICS

Praha, 2015

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Stejskal, Ph.D.

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Mgr. Jakubu Stejskalovi, Ph.D. za jeho cenné rady a komentáře, ale hlavně za jeho podporu a motivaci při tvorbě práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. 7. 2015

Anežka Bolková

Abstrakt

Ve své práci mapuji debatu o legitimitě morální kritiky umění, která se rozvinula v 90. letech dvacátého století v rámci analytické estetiky. Ve třech oddílech přibližuji tři základní pozice v této debatě – autonomismus, moralismus a imoralismus – které, každá jinak, zodpovídají základní otázku, která motivuje celou debatu, a sice: jaký je vliv morální hodnoty díla na jeho hodnotu estetickou či uměleckou. Upozorním na to, že koncepty estetické a umělecké hodnoty ovšem nejsou řádně definovány, což je příčinou, proč spolu zastánci jednotlivých pozic nejenom nemohou souhlasit, ale nemohou se shodnout ani na tom, v čem spolu vlastně nesouhlasí.

Klíčová slova

autonomismus, moralismus, imoralismus, morální hodnota, estetická hodnota, umělecká hodnota, umírněný autonomismus, umírněný moralismus, eticismus, anti-teoretická pozice, kognitivní imoralismus, robustní imoralismus

Abstract

In my work I survey the debate about the legitimacy of moral criticism of art, which has developed in the 1990s in the field of analytic aesthetics. In three sections, I examine three basic positions in the debate – autonomism, moralism and immoralism – which, each in its own way, answer the basic question that motivates the whole debate, namely: what is the influence of the moral value of the work on its aesthetic or artistic value. I point out that the concepts of aesthetic and artistic values are not properly defined, which is the reason why the proponents of the various positions not only cannot come to an agreement, but they also cannot agree on the point of their disagreement.

Keywords

autonomism, moralism, immoralism, moral value, aesthetic value, artistic value, moderate autonomism, moderate moralism, ethicism, anti-theory, cognitive immoralism, robust immoralism

Obsah

Úvod.....	7
1. Počátek debaty.....	9
2. Autonomismus.....	11
2.1. Argumenty pro autonomismus	11
2.1.1. James C. Anderson a Jeffrey T. Dean	11
2.1.2. George Dickie	12
2.1.3. James Harold	13
3. Moralismus.....	15
3.1. Argumenty pro moralismus	15
3.1.1. Noël Carroll.....	16
3.1.2. Berys Gaut.....	18
3.2. Argumenty proti moralismu.....	20
3.2.1. Proti Gautovi.....	21
3.2.2. Proti Carrollovi	23
4. Imoralismus.....	30
4.1. Argumenty pro imoralismus	30
4.1.1. Daniel Jacobson.....	30
4.1.2. Matthew Kieran.....	32
4.1.3. Anne W. Eaton	34
4.2. Argumenty proti imoralismu.....	36
4.2.1. Proti Jacobsonovi	36
4.2.2. Proti Eatonové.....	37
4.2.3. Proti Kieranovi	38
5. Problém hodnoty	42
Závěr	49
Seznam použité literatury	50

Úvod

Má práce je malým exkurzem do debaty o legitimitě morálního hodnocení uměleckých děl, která se rozvinula v rámci analytické estetiky na přelomu milénia a pokračuje až do současnosti. V této debatě se vyprofilovaly tři základní názorové proudy – autonomismus, moralismus a imoralismus. V hlavní části své práce chci zmapovat tyto základní pozice a jejich dílčí modifikace (umírněný autonomismus, umírněný moralismus, eticismus, anti-teoretická pozice, kognitivní imoralismus, robustní imoralismus). Celá debata se točí kolem otázky, jestli a jak lze morálně hodnotit umělecká díla, resp. jaký vliv má morální hodnota díla na jeho hodnotu estetickou, popř. uměleckou. Na tuto otázku jsou nabízeny tři typy odpovědí podle toho, kterou pozici daná odpověď hájí: (1) morální hodnota díla na jeho na estetickou/uměleckou hodnotu nemá vliv (autonomismus), (2) snížení morální hodnoty díla může způsobit snížení jeho estetické/umělecké hodnoty a vice versa (moralismus), (3) snížení morální hodnoty díla může způsobit zvýšení jeho estetické/umělecké hodnoty (imoralismus).

Mým cílem je upozornit na jeden problematický aspekt této debaty, který je zřejmě příčinou, proč spolu její jednotliví účastníci nejenom nemohou souhlasit, ale dokonce se nemohou shodnout ani na tom, v čem spolu vlastně nesouhlasí. Celá debata totiž stojí na pochybných základech, pakliže si její účastníci nevyjasnili své základní pojmy, zejména pak ústřední pojem „estetické hodnoty“. Tomuto konceptu je věnována pouze minimální pozornost, a přitom právě odlišná implicitní pojetí estetické hodnoty plodí odlišné výsledky při zkoumání jejího vztahu k hodnotě morální. V debatě se navíc objevuje i pojem „umělecká hodnota“, a to opět bez řádného vymezení a odlišení od hodnoty estetické. Paradoxně právě debata o morální kritice umění mohla být příležitostí k projasnění a novému vymezení pojmů estetické a umělecké hodnoty, nebo ke kritice jejich formalistického (autonomistického) pojetí – namísto toho však tyto pojmy většinou jen ještě více zatemňuje. Pokusím se ukázat, že právě tato terminologická vágnost v samotném jádru debaty komplikuje, ba snad znemožňuje její konečné rozřešení. Když totiž není zcela jasné, co se míní pojmy „estetická“, „umělecká“ a „morální“ hodnota, nemůže se vyjasnit ani to, jaký je mezi nimi vztah nebo jaké mezi nimi probíhají interakce.

V krátkém „historickém“ úvodu (oddíl 1) nejprve nastíním počátek celé debaty, resp. stručně představím článek, který tuto debatu inicioval, a jeho vliv na celé její směřování. V hlavní části své práce (oddíly 2 – 4) pak rekonstruuji hlavní body debaty formou argumentů a protiargumentů. Tato základní část mé práce, jejímž cílem je alespoň v hrubých obrysech zmapovat celou debatu, je rozdělena na tři velké oddíly věnované třem hlavním pozicím, které mezi sebou vedou v rámci této debaty spor – tj. autonomismu (oddíl 2), moralismu (oddíl 3) a imoralismu (oddíl 4). U každé pozice vždy představím nejprve argumenty jejich zastánců (oddíly 2.1, 3.1, 4.1) a následně protiargumenty jejich odpůrců (oddíly 3.2, 4.2). U druhého oddílu věnovaného autonomismu tato kritická část (2.2) chybí, resp. není zde explicitně vyčleněna. Je tomu tak proto, že kritiku autonomismu jakožto „defaultní“ nebo „mainstreamové“ pozice v podstatě představuje celý třetí oddíl věnovaný moralismu, jehož cílem je primárně vyvrátit autonomismus a prokázat souvislost morálních a estetických aspektů díla. Podobně i čtvrtý oddíl věnovaný imoralismu je možné chápat jako pokračování kritiky moralismu představené v předcházejícím oddílu (3.2). Oddíly 2 – 4 koncipuji již se zřetelem k vyústění celé práce, tj. k problému estetické a umělecké hodnoty. Proto zejména v oddílech 2.1, 3.1 a 4.1, kde představuji jednotlivé autory a jejich argumenty pro danou pozici, vždy nejdříve uvedu jejich pojetí hodnoty. Výsledky svého zkoumání následně shrnu v oddílu 5, který je možné chápat jako kritiku celé této debaty, resp. tohoto jejího aspektu.

1. Počátek debaty

Celou debatu na toto téma v analytické estetice odstartoval roku 1996 Noël Carroll¹ svým článkem „Moderate Moralism“, ve kterém vymezil čtyři možné přístupy k vzájemnému vlivu morálních a estetických/uměleckých kvalit uměleckých děl. Dvě pozice jsou tzv. radikální: radikální autonomismus tvrdí, že morální aspekty jsou pro uměleckou hodnotu umění zcela irelevantní, neboť umění je striktně autonomní oblast a vnější měřítko v ní tudíž nemají co dělat – morální hodnocení umění se této pozici jeví jako konceptuálně pomýlené; radikální moralismus naopak tvrdí, že pro umění jsou relevantní *pouze* jeho morální aspekty. Druhé dvě pozice jsou tzv. umírněné. Umírněný autonomismus připouští, že umělecká díla mohou být hodnocena i z hlediska jejich morálních kvalit, ovšem toto morální hodnocení nijak neovlivňuje estetickou hodnotu díla, protože se jedná o jinou „vrstvu“ díla, která je oddělená od jeho estetických či „ryze uměleckých“ aspektů. Umírněný moralismus (Carrollova pozice) bude naopak tvrdit, že morální aspekty jsou relevantní přímo pro estetickou hodnotu díla, ovšem pouze v některých případech (v tom se liší od radikálního moralismu). (Carroll 1996: 224-231) Ukazuje se, že ony dvě radikální pozice jsou zřejmě již záležitostmi minulosti a debata se tedy bude odehrávat mezi dvěma takto vymezenými umírněnými pozicemi, které se postupně rozrostou do různých variant, a navíc se vzápětí² objeví ještě pozice třetí – imoralismus.

Carrollův článek ovšem debatu o legitimitě morálního hodnocení umění nejenom fakticky odstartoval, nebo spíše „usměrnil“ precizním vymezením jejich základních (výchozích) pozic, ale také této debatě významným způsobem „udal tón“, a to hned ve dvou ohledech. Carroll totiž záměrně zužuje pole svého zkoumání na narativní díla (Carroll 1996: 227), což v jeho šlépějích činí explicitně nebo implicitně všichni účastníci této

¹ Ovšem ani toto téma se neobjevilo jen tak zčista jasna jako individuální výplod jednoho autora: Carrollovu „iniciačnímu“ článku předcházely například studie Kendalla Waltona (1994), Richarda Morana (1994) nebo Petera Lamarqua (1995). Zajímavá je také časová koincidence s Gautovým vstupním příspěvkem k tomuto tématu, který byl vydán sice až dva roky po Carrollovi (1998), ale jeho dřívější verze byla přednesena již dva roky před Carrollem (1994).

² Vstupní příspěvek Daniela Jacobsona do této debaty, který inicioval imoralismus, vyšel již o rok později, tj. roku 1997.

debaty. I autoři, kteří své argumenty takto záměrně nezužují,³ přesto pracují s narativním uměním jako s východiskem svých úvah o umění vůbec a veškeré příklady, které v rámci debaty užívají, jsou vybírány z této oblasti.⁴ Příčinou tohoto „sebeomezení“ je zřejmě druhý aspekt této debaty, který se nese v Carrollově duchu – obecné pojetí morální hodnoty. Většina autorů věnuje vymezení tohoto pojmu (na rozdíl od pojmu estetické a umělecké hodnoty) určitý prostor,⁵ přičemž na tomto vymezení panuje již od Carrollova vstupního příspěvku obecná shoda: podle Carrolla spočívá morální hodnota díla v jeho perspektivě, tj. v jeho celkovém etickém vyznění (Carroll 1996: 232-4), a k tomuto pojetí se kloní i Gaut (Gaut 1998: 182-4), Jacobson (Jacobson 1997: 167), Kieran (Kieran 2001: 32) a Eaton (Eaton 2012: 282). Autonomisté se z celkem pochopitelných důvodů otázkou, v čem by mohla spočívat morální hodnota uměleckého díla, příliš nezabývají, ale zřejmě přijímají její vymezení té podobě, jakou vypracovali moralisté a imoralisté. (Anderson a Dean 1998: 156-7; Dickie 2005: 153) S takovýmto pojetím morální hodnoty díla je však téměř nemožné v této souvislosti uvažovat o jiném než narativním umění. Omezení debaty o morální kritice umění na oblast narativního umění proto přímo plyne z obecně přijímaného vymezení pojmu morální hodnoty.

³ Například argument Beryse Gauta je koncipován bez omezení na narativní umění (Gaut 1998: 182-3), což ovšem nemění nic na tom, že i v Gautově případě funguje narativní umění jako paradigma a výhradní zdroj příkladů.

⁴ Na omezení této debaty pouze na narativní umění poukazuje i Rafe McGregor (McGregor 2014: 450).

⁵ I když podle McGregora stále ne dostatečný – v rámci debaty podle něj nebylo dostatečně vymezeno, v čem spočívá morální hodnota, resp. morální defekt uměleckého díla. (McGregor 2014: 451)

2. Autonomismus

Umírněný autonomismus je pozice, kterou vymezil a zároveň domněle vyvrátil ve svém „iniciačním“ článku Noël Carroll. Umírněný autonomismus v jeho pojetí uznává, že některá umělecká díla mohou být hodnocena i z morálního hlediska, ovšem dodává, že toto morální hodnocení nikdy není relevantní pro jeho estetické hodnocení. Umělecké dílo totiž může mít různé druhy hodnot (estetickou, morální, kognitivní, sociální, politickou), ale tyto hodnoty se týkají jakoby jiných „vrstev“ díla – jsou na sobě nezávislé, mezi sebou se nemíchají. Proto může existovat dílo se závadnou morální perspektivou, která ale nebude umenšovat jeho estetické přednosti. (Carroll 1996: 231-2)

2.1. Argumenty pro autonomismus

K autonomismu v této Carrollem vymezené podobě se brzy společně přihlásí dva jeho obhájci James C. Anderson a Jeffrey T. Dean. Na jejich stranu se postaví i George Dickie, který ovšem díky rozlišení estetické a umělecké hodnoty představí poněkud odlišné pojetí této pozice. Později se k určité specifické verzi autonomismu přihlásí ještě James Harold, který navrhne obrat perspektivy od hodnot k hodnotitelům. Nikdo z nich však nenabídne na podporu autonomismu žádný pádný argument, neboť důkazní břemeno podle nich leží na moralistech. To ostatně mimoděk přiznávají i sami moralisté tím, že se snaží prokázat existenci vztahu morálních a estetických hodnot díla, spíše než aby od autonomistů požadovali důkaz jeho neexistence – autonomismus je oběma stranami uznáván jakožto „defaultní“ pozice. (Anderson a Dean 1998: 160; Harold 2011: 144) Spíše než konstrukcí vlastních argumentů na obhajobu své pozice se proto autonomisté zabývají kritikou argumentů cizích, kterou více přiblížím v oddílech 3.2 a 4.2.

2.1.1. James C. Anderson a Jeffrey T. Dean

K pozici umírněného autonomismu vyznačené Carrollem se oba autoři přihlásili ve stejnojmenném článku „Moderate Autonomism“ (Anderson a Dean 1998). Tuto pozici obhajují v té podobě, v jaké ji vytyčil Carroll, který v souvislosti s umírněným autonomismem hovoří vždy o *estetické* hodnotě. Oba autoři proto zůstávají u tohoto pojmu, ovšem na jednom význačném

místě⁶ hovoří o „hodnotě uměleckého díla jakožto uměleckého díla“, přičemž tyto výrazy užívají záměnně. Pojem umělecké hodnoty Anderson s Deanem neužívají, nicméně s představou jakési celkové hodnoty díla udávané poměrem soupeřících „dílčích“ hodnot přesto pracují.

Obhajobu svého tvrzení zahajují jednoduchým pozorováním: konfliktem mezi naším estetickým zájmem a naším morálním přesvědčením. Již samotná existence tohoto konfliktu či napětí nám poskytuje důvod domnívat se, že existují dva rozdílné druhy hodnot (morální a estetické), které si někdy vzájemně odporují, přičemž tento konflikt se neodehrává *v rámci* estetického pole, ale *mezi* oblastí estetickou a morální. Umírnění autonomisté připouštějí, že morální kritika umění je legitimní stejně tak jako kritika estetická, nicméně trvají si na tom, že tyto dva druhy kritiky zůstávají konceptuálně odlišné a nikdy to tedy není morální aspekt díla *jako takový*, který by snižoval nebo zvyšoval jeho estetickou hodnotu. (Anderson a Dean 1998: 151-3) Existují případy, kdy morální defekt díla převáží nad jeho ostatními (estetickými) kvalitami a způsobí tak celkové negativní hodnocení díla. Nepříjatelnost díla je pak dána jeho morálními, nikoliv estetickými aspekty. V jiných případech může být naopak morální chyba díla překonána jeho ostatními (estetickými) přednostmi. (Anderson a Dean 1998: 164)

Anderson s Deanem tedy poukázali na to, že máme přirozenou a celkem pochopitelnou tendenci mezi těmito dvěma druhy hodnot rozlišovat, protože existují situace, kdy jsou spolu v konfliktu, a proto leží podle nich důkazní břemeno na moralistech (přičemž největší část jejich článku tvoří právě kritika již nabídnutých moralistických argumentů, ke které se ještě vrátím v oddílu 3.2).

2.1.2. George Dickie

K trochu odlišné verzi autonomismu se nakonec hlásí i George Dickie. Ten byl nejprve na základě svého staršího článku „The Myth of the Aesthetic Attitude“ (Dickie 1964) Gautem interpretován jako selhavší předchůdce eticismu, který uznává důležitost morálních charakteristik pro estetické hodnocení díla. Nicméně proti této roli proto-eticisty se Dickie později ve

⁶ „What distinguishes our view from the views of Carroll and Gaut, however, is our claim that it is never the moral component of the criticism as such that diminishes or strengthens the value of an artwork qua artwork.“ (Anderson a Dean 1998: 152)

svém článku „The Triumph in *Triumph of the Will*“ (Dickie 2005) ohrazuje a staví se na stranu umírněných autonomistů, na které podle svých slov vlastně stál od počátku. Ve svém starším článku „The Myth of the Aesthetic Attitude“ se Dickie ve snaze vyvrátit podle něj pomýlený koncept estetického postoje vyjadřuje o morální vizi jako o důležité součásti uměleckého díla, a tudíž legitimním předmětu kritické reflexe. Dickie výslovně říká: „(...) morální vize díla je součástí daného díla, a tudíž ji kritik může legitimně popisovat a hodnotit. Budu *nazývat* jakýkoli defekt nebo klad, na který může kritik legitimně poukázat, estetickým defektem nebo kladem, ale nezáleží na tom, jak jej nazýváme.“ (Dickie 1964: 64) Dickie tím chtěl říci pouze to, že morální vize díla, ať už ji nazýváme jakkoli, spadá do domény umělecké kritiky, ovšem poněkud nešťastně používá výraz „estetický“ na místě, kde by, podle svého nynějšího uvážení, raději použil výraz „umělecký“. Cílem Dickieho článku bylo především poukázat na vyprázdňenost pojmu „estetický“, ale později si uvědomil, že tento pojem vlastně až tak vyprázdňený není, a na tom, jak věci nazýváme, ve skutečnosti záleží. Nyní tedy své tvrzení upravuje: amorální perspektiva díla je zcela jistě jeho uměleckým defektem, ovšem ne defektem estetickým. (Dickie 2005: 156)

Dickie tak jako jeden z mála činí explicitní rozlišení estetické a umělecké hodnoty a snaží se poukazovat právě na nešvar jejich nerozlišování, kterého se dříve sám dopustil, a který bude následně kritizovat u Gautha i u Carrola. Na podporu takto vymezeného umírněného autonomismu opět nenabízí žádný argument, snaží se pouze vyjasnit situaci tím, že rozliší uměleckou hodnotu, kterou zřejmě rozumí jakousi celkovou hodnotu díla jako takového, do které se morální hodnota díla jistě promítá, a estetickou hodnotu, na kterou morální hodnota díla podle něj nemá vliv.

2.1.3. James Harold

James Harold, původně obhájce moralismu,⁷ se k autonomismu přihlásil ve svém článku „Autonomism Reconsidered“ (Harold 2011). Zde explicitně

⁷ V článku „Immoralism and the Valence Constraint“ (Harold 2008) argumentoval Harold poněkud proti duchu autonomismu na obhajobu tzv. valenčního omezení, které stanoví, že morální a estetické (umělecké) charakteristiky díla budou mít vždy stejnou valenci, tj. že pokud je morální defekt díla relevantní pro jeho estetickou hodnotu, vždy ji snižuje, a pokud je pro estetickou hodnotu relevantní morální přednost díla, vždy ji zvyšuje. Imoralisté tvrdí, že tento princip neplatí vždy: podle nich mohou existovat případy, kdy bude stejný prvek díla snižovat jeho morální hodnotu a zároveň zvyšovat jeho hodnotu estetickou.

říká, že „estetické“ a „morální“ nebude definovat, protože předpokládá, že všichni tak nějak víme, o čem se mluví. (Harold 2011: 138) Tato jeho „nedbalost“ je však částečně ospravedlněna tím, jak k celému sporu moralismu, imoralismu a autonomismu přistupuje – ne z hlediska hodnoty, ale z hlediska hodnotitele. Harold tak nabízí úplně odlišný úhel pohledu: otázka podle něj nezní, jaké jsou jednotlivé *hodnoty* díla a jaký je jejich vzájemný vliv, ale spíše, co by měl dělat *hodnotitel*, pakliže cítí rozpor mezi svým morálním a estetickým hodnocením nějakého díla. (Harold 2011: 139)

Stručná odpověď umírněného autonomisty zní: nic. Odpůrci autonomismu (tzv. interakcionisté) naopak tvrdí, že by měl přizpůsobit jeden soud druhému tak, aby byly v souladu. Autonomista na to namítá, že takové tvrzení vyžaduje další důkaz, který ovšem zatím nebyl předložen. Morální soud je relevantní pro soud estetický pouze tehdy, pokud si to myslí sám hodnotitel. Někteří hodnotitelé se tedy mohou rozhodnout přizpůsobit jedno hodnocení druhému, ale nebylo prokázáno, že je to jejich povinnost, resp. že pokud toto přizpůsobení neprovedou, v nějakém smyslu jakožto hodnotitelé selhali. (Harold 2011: 140-2)

Problém hodnoty tedy Harold takto „obchází“, nicméně jeho náhled lze připodobnit tomu, který nabídl George Dickie. V jiné souvislosti totiž upozorňuje na to, že existuje i jiný způsob, jak rozřešit naše protichůdná hodnocení bez jejich modifikace. Můžeme našim morálním a estetickým soudům připisovat různou váhu a dospět tak k celkovému (*all-things-considered*) postoji nebo hodnocení, přičemž si stále uchováваме integritu každého jednotlivého soudu. (Harold 2011: 144) U Harolda se tedy opět objevuje motiv soupeřících hodnot nebo hodnocení, jejichž různá váha nakonec rozhodne o celkové hodnotě nebo hodnocení; motiv, který George Dickie vyjasnil rozlišením pojmů estetická a umělecká hodnota: estetická hodnota je jednou z těch soupeřících, umělecká hodnota je hodnotou celkovou.

Z Haroldova tvrzení, že autonomisté se tohoto sporu o valenční omezení neúčastní, lze vyčíst, že se v této době ještě k autonomismu nehlásil a minimálně v tomto bodě se přiklání k moralistům. (Harold 2008: 46-7)

3. Moralismus

Moralismus obecně hájí tvrzení, že morální hodnota díla přímo ovlivňuje jeho hodnotu estetickou (či uměleckou), takže morální defekt díla může způsobit defekt estetický, a analogicky i morální přednost díla může zapříčinit jeho přednost estetickou.⁸ Svou pozici se moralisté snaží obhájit zpočátku pouze před autonomisty, kteří odmítají uznat relevanci morální hodnoty pro hodnotu estetickou (či uměleckou). Když se však objeví imoralismus, který s nimi tuto základní intuici (tj. relevanci morální hodnoty pro estetickou či uměleckou hodnotu díla) sdílí, avšak hovoří o komplexnější korelaci mezi těmito dvěma typy hodnot, budou se muset moralisté nějak vypořádat i s ním.

3.1. Argumenty pro moralismus

Na obhajobu moralismu vystoupilo mnoho autorů,⁹ v této sekci však přiblížím pouze dva nejvýraznější z nich. Prvním je již zmiňovaný Noël Carroll, který svým článkem „Moderate Moralism“ (Carroll 1996) nejenom odstartoval celou debatu na téma morální kritiky umění, ale především představil a obhájl stejnojmennou pozici, tzv. umírněný moralismus. Druhým je Berys Gaut, který předložil silnější verzi moralismu nazvanou eticismus nezávisle na Carrollovi přibližně ve stejné době (jeho článek „The Ethical Criticism of Art“ byl vydán roku 1998, ovšem jeho dřívější verze byla přednesena již v roce 1994).

⁸ Carroll i Gaut lavírují mezi tím, jestli morální defekt estetický defekt způsobí, nebo jestli mají oba defekty stejnou příčinu, nebo jestli jsou oba defekty dokonce identické. Carroll tvrdí, že někdy dílo vykazuje estetický defekt právě *kvůli tomu*, že má defekt morální, resp. že estetický i morální defekt díla mají *stejnou příčinu*. (Carroll 1996: 235) Na jiném místě ale tvrdí, že morální a estetický defekt mohou být *totožné* – morální defekt může být estetickým defektem. (Carroll 1996: 234) Podobně tvrdí i Gaut, že morální chyba díla *je* jeho estetickým defektem. (Gaut 1998: 195-6) Podle Gauta je tedy morální defekt *totožný* s estetickým defektem. K této interpretaci Gautova argumentu dospívají i Anderson s Deanem, naproti tomu Carrollův argument formulují jako argument o *totožné příčině* obou typů defektů. (Anderson a Dean 1998: 156-8) Na tuto nejednoznačnost mezi tím, jestli morální defekt estetický defekt způsobí (konstituuje), jestli jsou totožné nebo jestli mají stejnou příčinu, upozorňuje i Rafe McGregor. (McGregor 2014: 452)

⁹ Mezi další zastánce moralismu patří například Oliver Conolly (Conolly 2000), ve svém raném období se k moralismu hlásil Matthew Kieran (Kieran 1996) a určitou velmi mírnou formu moralismu by zřejmě zastával i Robert Stecker (Stecker 2005).

3.1.1. Noël Carroll

Carrollovo pojetí hodnoty je velmi nejednoznačné. Při vymezování a kritice radikálního autonomismu užívá pojmu „umělecká hodnota“ (Carroll 1996: 225, 227), při vymezování a kritice umírněného autonomismu užívá pojmu „estetická hodnota“ (Carroll 1996: 232). Při vymezování svého vlastního stanoviska pojem „estetická hodnota“ explicitně nepoužívá, ovšem vzhledem k tomu, že chce vyvrátit tezi umírněného autonomismu, resp. tvrdit její opak, musí mít na mysli také estetickou hodnotu. (Carroll 1996: 232, 236) Nejčastěji však hovoří o hodnotě díla jakožto uměleckého díla (jako narativního díla, jako tragédie, jako hororu, atd.), užívá zejména obraty typu *an artwork fails on its own terms* nebo *a failure of artwork qua artwork*.¹⁰ „Estetické“ je tedy pro něj zřejmě vlastností díla jakožto díla (umění jakožto umění). (Carroll 1996: 232) Nemá toto pojetí nápadně blízko k umělecké hodnotě?

Ve svém pozdějším textu (Carroll 2000) své stanovisko poněkud mění. Několikrát zde mluví o „umělecké nebo estetické hodnotě“, jako by se jednalo o záměnné pojmy, což mu bude později vyčítat Dickie. (Dickie 2005: 155) Zde například jakoby mimochodem, pouze v poznámce pod čarou v reakci na Jacobsonovu kritiku¹¹ říká: „Formální hodnota je jedním aspektem estetické, nebo spíše umělecké hodnoty, ale není to jediný druh umělecké hodnoty, který umírněný moralismus uznává.“ (Carroll 2000: 380) Carroll tedy zřejmě také pracuje s představou jakési celkové hodnoty díla, která je složená z různých dalších druhů hodnot¹² – ovšem jakých? Formálních, morálních, kognitivních? Jaký by pak ale byl vztah formální a estetické hodnoty? Jsou tyto hodnoty totožné? A pokud ano, můžeme se pak bez pojmu estetické hodnoty zcela obejít? Vymezením estetické hodnoty „v užším smyslu“ se přece často (byť mnohdy nepřiznaně) míní

¹⁰ Právě Carrollova vágní terminologie je příčinou pozdějšího nedorozumění nebo nepřesnosti, které se dopustili Anderson s Deanem při rekonstrukci Carrollova argumentu. Tuto poznámku ještě rozvedu v oddílu 3.2.2 věnovaném kritice Carrollových argumentů.

¹¹ K Jacobsonově námitce, že jsou moralisté v případě amorálního umění paradoxně sami nuceni k polovičatému přijetí formalistické koncepce estetické hodnoty, se ještě vrátím v oddílu 3.2.2.

¹² Tento závěr podporuje i jiné jeho vyjádření v jednom pozdějším článku, kde (opět pouze v poznámce pod čarou) uvádí: „It should also be noted that moderate moralism is not committed to the view that if a moral defect constitutes an aesthetic defect in a work that the work is, thereby, aesthetically bad from the perspective of an all-things-considered appraisal. An artwork that, for example, might receive some aesthetic ‘demerits’ on ethical grounds, might be found to be excellent overall, if on balance its aesthetic ‘merits’ outweigh its blemishes.“ (Carroll 2006: 83)

právě formální kvality díla. (např. Gaut 1998: 183; Kieran 2001: 29) To ostatně potvrzuje i sám Carroll, který v reakci na Dickieho kritiku explicitně vymezuje estetické defekty díla jako jeho formální defekty. Pokud ovšem má být prokázána souvislost morální hodnoty díla s jeho hodnotou estetickou, která byla ztotožněna s jeho hodnotou formální, pak je zapotřebí velmi specifického pojetí této formální hodnoty. Proto Carroll uvádí vlastní pojetí umělecké formy jakožto „souboru rozhodnutí zamýšlených k realizaci smyslu nebo cíle daného uměleckého díla“. (Carroll 2006: 85) Jak ovšem upozorňuje Rafe McGregor (McGregor 2014: 454), tímto širokým pojetím formy se Carroll vystavuje stejné námitce, kterou sám vznáší vůči Gautovu revizionistickému pojetí estetické hodnoty, na které upozorním v následujícím oddílu (3.1.2).

Jaké je tedy Carrollovo stanovisko v otázce vlivu morální hodnoty na hodnotu estetickou, a jaké argumenty nabízí na jeho podporu? Carroll tvrdí, že morální defekt *někdy* může způsobit estetický defekt díla, a to tehdy, když tento defekt bude bránit adekvátnímu přijetí díla jeho recipienty. Vychází z toho, že estetický úspěch narativu závisí na vyvolání určitých požadovaných emocionálních reakcí u jeho publika, které zaplňují nezbytná „prázdná místa“ narativu. (Carroll 1996: 228) Adekvátní reakce publika je tedy naprosto esenciální pro správné fungování narativního díla, a pokud dílo v zajištění této požadované reakce selže, je to chybou samotné jeho struktury, tedy chybou estetickou. A jedním z důvodů takového selhání může být právě to, že dílo vyzývá své publikum k amorálním reakcím. Pokud recipient kvůli svým morálním zábránám této výzvy díla „neuposlechne“, dílo tak přestává plnit svůj cíl, tj. zaujetí recipientovy pozornosti, a morální chyba díla tak má za následek chybu estetickou. Dílo nás tak vlastně samo odrazuje od reakcí, které po nás vyžaduje, selhává „on its own terms“, tj. esteticky. (Carroll 1996: 234-5)

Toto pojetí samozřejmě hrozí relativismem – morální a tudíž i estetická hodnota umění by se zde odvozovala od nahodilých reakcí publika, které se mezi sebou přirozeně liší. Carroll proto zavádí koncept „morálně citlivého publika“, které spolehlivě detekuje morální chybu díla a bude tedy od amorálních reakcí odraženo vždy. Morální chyba se tudíž může počítat jako estetická chyba i tehdy, pokud neodrazuje od ocenění díla skutečné

recipienty, ale pouze idealizované, morálně citlivé obecnstvo. (Carroll 1996: 233-4)

Analogicky, stejně jako morální defekty díla umenšují jeho estetickou hodnotu, jeho morální přednosti k ní naopak přispívají. Cílem narativu je zaujmout a vtáhnout recipienty, upoutat jejich zájem, stimulovat jejich imaginaci. A tohoto primárního cíle může být dosaženo právě zapojením, a někdy i rozvíjením morálního porozumění jeho recipientů. Morální přínos díla je tedy v tomto pojetí prostředkem k dosažení ultimátního estetického cíle, nebo jakýmsi jeho „vedlejším efektem“. (Carroll 1996: 235)

3.1.2. Berys Gaut

Jinou obhajobu moralismu nabízí Berys Gaut ve svém článku „The Ethical Criticism of Art“ (vydáno 1998, dřívější verze přednesena 1994). Zde si hned na začátku vyměňuje zvláštní pojetí pojmu „estetická hodnota“, který ztotožňuje s hodnotou uměleckou: „(...) „Estetickou hodnotou“ míním hodnotu objektu jakožto uměleckého díla, to jest hodnotu uměleckou.“ (Gaut 1998: 183) Běžné, v podstatě formalistické užití tohoto pojmu je totiž podle Gauta příliš úzké na to, aby pokrylo všechny umělecky relevantní aspekty díla, jako např. jeho kognitivní vhléd nebo jeho expresivitu. Je proto třeba vymezit širší pojetí „estetického“, které zahrne i ty hodnoty uměleckého díla, které nejsou úzce estetické.

Gaut tedy tvrdí, že existuje pluralita *estetických* hodnot, jejichž jsou etické hodnoty pouze jediným druhem: dílo proto může být esteticky dobré do té míry, do jaké vykazuje určité formálně hodnotné rysy, a zároveň esteticky špatné do té míry, do jaké vykazuje morální defekty. Následně je nutné učinit tzv. *all-things-considered judgment*, ve kterém budeme tyto estetické klady a zápory vyvažovat proti sobě, abychom dospěli k celkovému závěru, jestli je dílo všeobecně dobré nebo ne. (Gaut 1998: 183) Gaut se tedy opět hlásí k pojetí celkové hodnoty díla jako jakési výslednice nebo složeniny různých druhů hodnot. Ovšem v jeho pojetí se nejedná o hodnotu uměleckou, která by byla složena z hodnot estetických, morálních, kognitivních, atd., ale o jakousi celkovou „all-things-considered“ (estetickou) hodnotu, která je složena pouze z různých druhů *estetických* hodnot, přičemž pojem „estetického“ byl předchůdně adekvátně rozšířen tak, aby pokryl vše relevantní, tedy až k samému splynutí s hodnotou uměleckou.

Gautova vlastní pozice nazývaná eticismus je silnější než Carrollův umírněný moralismus: Gaut tvrdí, že morální defekt bude mít *vždy* za následek i defekt estetický, tedy nezávisle na responzi konkrétního recipienta. Gautův argument (tzv. *merited-response argument*) je nicméně podobný tomu Carrollovu: díla nám vždy prezentují určité fikční entity, ovšem zároveň s nimi nám představují (či dokonce stanovují) i určitý úhel pohledu na ně, určitou perspektivu, kterou je máme vnímat a podle které na ně máme reagovat. (Gaut 1998: 192, 198) Tyto dílem vyžadované reakce na jeho fikční svět jsou pak důležitým předmětem estetického, ale i morálního hodnocení, neboť se v nich vyjevuje vlastní perspektiva daného díla. Pokud dílo *reálně* selhává ve vyvolání vyžadované reakce, nemusí to ještě být chybou díla, může se jednat i o selhání recipienta, který např. nepochopí, co přesně se v daném narativu děje, a na základě toho reaguje neadekvátně. Pokud ale dílo *vyžaduje* od svých recipientů reakci, která je „neopodstatněná“ nebo „nezasloužená“ (unmerited), je to chybou díla jako takového, tedy chybou estetickou, a to bez ohledu na to, jestli recipient skutečně reagoval vyžadovaným způsobem nebo ne. A jedním z důvodů, proč je vyžadovaná reakce nezasloužená, může být i její amoralita. A protože reakce na fikční svět díla, které od nás toto dílo vyžaduje, jsou esteticky relevantní, je samotný fakt, že máme jakožto recipienti (např. morální) důvod nereagovat tím způsobem, který dílo vyžaduje, estetickým selháním tohoto díla. (Gaut 1998: 194-6) Už samotné vyžadování amorálních postojů od publika je tedy estetickou chybou díla a vice versa – vyžadování morálně přijatelných postojů můžeme jakožto recipienti vyslyšet, a je tedy pro nás důvodem, proč reagovat požadovaným způsobem, a tudíž estetickou předností díla. Zkrátka: jestli jsou nebo nejsou dílem vyžadované reakce zaslužené, je esteticky relevantní, a mezi kritérii, která o této „zaslouženosti“ rozhodují, jsou i kritéria etická. (Gaut 1998: 197) Pro Gauta tedy tak jako pro Carrolla nejsou relevantní skutečné reakce skutečného publika (kteréžto může amorální perspektivě díla podlehnout nebo ji nerozpoznat), ale ideální koncept „zasloužené reakce“, jejímž arbitrem by zřejmě bylo Carrollovo „morálně citlivé publikum“. Gaut totiž neřeší nesoulad mezi reakcí, kterou dílo vyžaduje, a tou, kterou recipient skutečně pociťuje, ale mezi vyžadovanou a zasluženou reakcí.

Etické hodnocení uměleckých děl, resp. jejich morálních perspektiv, které se vyjevují skrze reakce, které tato díla vyžadují od svých recipientů, je tedy podle Gauta legitimní součástí jejich estetického hodnocení. Eticky chvályhodné postoje podporují estetické zásluhy díla (přičítají se k nim), eticky zavrženíhodné postoje na estetické hodnotě díla ubírají. Eticky chvályhodné postoje ovšem nejsou ani nutnou, ani postačující podmínkou estetického úspěchu díla – mohou existovat esteticky kvalitní díla, která prezentují zavrženíhodné postoje, stejně jako esteticky špatná díla, jejichž etické postoje jsou chvályhodné. To je možné díky způsobu, jakým eticismus pojímá vzájemnou interakci různých hodnot: etická hodnota díla je jednou z mnoha estetických hodnot, jejichž souhrn teprve vytváří celkový estetický soud, takže je možné, že etické nedostatky díla budou „vyváženy“ jinými estetickými přednostmi, ovšem to nic nemění na faktu, že dílu něco z jeho *celkové* estetické hodnoty ubírají. (Gaut 1998: 182-3)

3.2. Argumenty proti moralismu

V následujícím oddílu představím kritiku moralistických argumentů ze strany autonomistů i imoralistů. Gautovo zacházení s pojmem estetické a umělecké hodnoty kritizuje George Dickie, s nejasným vymezením Gautových pojmů se potýká i zastánce tzv. anti-teoretické pozice a průkopník imoralismu Daniel Jacobson. Ten problematizuje Gautův nejednoznačný pojem „merit“, který může mít podle Jacobsona dva různé významy, jejichž směšování má za následek tzv. moralistický blud. Přesvědčivou kritiku Carrollova argumentu představil eticista Oliver Conolly, který prokázal nejednoznačnost Carrollovy pozice – Carroll podle něj sklouzává buď k instrumentalismu, nebo k eticismu. Problému estetické a umělecké hodnoty se bude týkat i jedno „nedorozumění“ mezi Carollem a Andersonem s Deanem, které sice pro debatu jako takovou není příliš podstatné, ale přesto odhaluje, na jak vratkých základech celá debata stojí, pakliže si její účastníci nevyjasnili své základní pojmy. Na závěr uvedu obecnou kritiku moralismu opět ze strany Daniela Jacobsona, která už bude tvořit vhodný přechod k následujícímu oddílu věnovanému imoralismu. Jacobson zde totiž kritizuje moralismus již přímo z pozice imoralisty.

3.2.1. Proti Gautovi

Na určité nejasnosti ohledně Gautova pojetí hodnoty naráží George Dickie. Gautovi vyčítá hlavně to, že nedodrží právě ono zvláštní užití pojmu „estetický“, které si na začátku svého článku sám vymínil. Gaut už totiž dále ono vyhrazené širší pojetí pojmu „estetický-umělecký“ nepoužívá, vždy mluví jen o hodnotě „estetické“ navzdory tomu, že zde má evidentně na mysli ono širší pojetí, tj. ne pouze formální kvality díla. Jeho tvrzení, že etické defekty jsou defekty estetickými (protože jsou to defekty uměleckého díla jakožto uměleckého díla) by tedy mělo být přeformulováno tak, že etické defekty jsou zde defekty „uměleckými“. Ovšem toto tvrzení – že je morální defekt chybou uměleckého díla jakožto uměleckého díla – je již mnohem slabší a podle Dickieho poněkud triviální. Navíc vzhledem k tomu, že Dickie sám jakožto umírněný autonomista by s ním bez problémů souhlasil, není jisté, zda by se k němu hlásil i Gaut. (Dickie 2005: 155)

Na podobný problém naráží z jiné strany i Daniel Jacobson, který Gautovi také vyčítá nejasné vymezení jeho základních pojmů. Gaut podle Jacobsona neodůvodněně předpokládá, že morální kritéria jsou určující pro adekvátnost naší estetické responze, čímž však směšuje logicky odlišné otázky morální a epistemické přiměřenosti. (Jacobson 1997: 172) Příčinou tohoto směšování je nejednoznačnost ústředního pojmu Gautova argumentu – pojmu „zaslouženost“ nebo „opodstatněnost“ (merit), který může mít dva různé smysly. Určitá emoce (E) může být „opodstatněná“ nebo přiměřená vzhledem ke svému objektu (O), protože tento objekt má určitou hodnotící vlastnost (V), na niž je emoce (E) adekvátní reakcí – objekt tuto emoci oprávněně vyvolává, tato emoce k němu zkrátka „sedí“. Gaut ovšem tento typ epistemické přiměřenosti responze směšuje s její morální správností: emoce (E) je v tomto druhém pojetí „zasloužená“ nebo „opodstatněná“ vzhledem ke svému objektu (O) tehdy, pokud je morálně správné ji cítit. Jacobson poukazuje na to, že tyto dva typy přiměřenosti jsou logicky nezávislé, takže nemusí jít vždy ruku v ruce – proto mohou existovat takové emocionální responze, které jsou morálně nepřiměřené („nezasloužené“ v druhém slova smyslu), ale vůči svému objektu přesto adekvátní („sedí“ v prvním slova smyslu). To, že je nějaká responze morálně

špatná, ještě neznamená, že ji objekt nevyžaduje.¹³ (Jacobson 1997: 173-4)

Po rozlišení dvou smyslů pojmu „merit“ Jacobson ukazuje, v čem spočívá problematičnost Gautova argumentu, který pro větší přehlednost shrnuje následovně: (1) amorální dílo vyjadřuje amorální perspektivu, což zahrnuje vyžadování neetických responzí od recipientů, (2) neetické responze nejsou nikdy zasloužené, (3) je estetickou chybou díla, pokud vyžaduje responze, které jsou nezasloužené, (4) tudíž, amorální umění je esteticky defektní. (Jacobson 1997: 170) Pokud je pojem „merit“ (zde „zaslouženost“) míněn v prvním slova smyslu, tedy jako epistemická přiměřenost, je premisa (3) plauzibilní, ale premisa (2) chybná, neboť některé neetické responze jsou vyžadovány. Pokud je ovšem „merit“ míněn ve smyslu etickém, je sice premisa (2) triviálně pravdivá, ovšem premisa (3) spíše jen postuluje to, co by mělo být dokázáno, tj. že je *estetickou* chybou díla, pokud vyžaduje neetické responze. (Jacobson 1997: 178)

Na nedostatečné, resp. kruhové vymezení pojmu estetické hodnoty poukazují i Anderson s Deanem. Ne všechny vyžadované, ale přitom nezasloužené responze jsou totiž estetickými defekty díla – dílo může být např. zavádějící s ohledem na historický kontext doby, do které je situován jeho fikční svět, ale to ho ještě nečiní esteticky horším. Gaut se proto snaží omezit škálu dílem vyžadovaných responzí, které jsou esteticky relevantní. Tak dospívá k vyčlenění třídy kognitivně-afektivních responzí, které budou esteticky relevantní proto, že udávají kognitivně-afektivní perspektivu díla. (Gaut 1998: 195) Tento argument je však zjevně kruhový: uznáme-li, že morální responze jsou tohoto kognitivně-afektivního druhu, budou také esteticky relevantní, *pokud budou esteticky relevantní všechny responze tohoto druhu*. Ale o to zde právě jde: Gautovo kognitivně-afektivní pojetí estetické hodnoty mělo překonat právě tu námitku, že ne všechny nezasloužené responze jsou esteticky relevantní. Aby prokázal své tvrzení, měl by nyní argumentovat, že všechny kognitivně-afektivní responze jsou esteticky relevantní. Jenže Gaut žádný takový argument nenabízí,

¹³ Tento bod své kritiky Jacobson později rozvinul spolu s Justinem D'Armsem ve společném článku „The Moralistic Fallacy: On Appropriateness of Emotions“, ve kterém takoveto směšování dvou typů přiměřenosti či nepřiměřenosti emocí označují jako „moralistický blud“. (Jacobson a D'Arms 2000: 65)

estetickou relevanci kognitivně-afektivních responzí prostě postuluje. (Anderson a Dean 1998: 160)

Vůbec nejpregnantněji shrnul tuto kritiku Gautova argumentu Rafe McGregor. Gautovo pojetí morální a estetické hodnoty je totiž tautologické: pokud je morální hodnota prohlášena za součást estetické hodnoty (která byla předchůdně dostatečně rozšířena až k samému splnutí s hodnotou uměleckou), pak je tvrzení, že morální defekt je také estetickým defektem, zjevnou tautologií. (McGregor 2014: 454)

3.2.2. Proti Carrollovi

Přesvědčivou kritiku Carrollova pojetí umírněného moralismu představil Oliver Conolly, který upozorňuje na jeho zásadní nejednoznačnost. Carrollovo tvrzení, že morální charakteristiky díla se promítají do jeho estetických charakteristik pouze tehdy, pokud ovlivňují přijetí díla recipientem (které je ultimátní hodnotou a cílem umění), má za následek, že morální hodnota díla je pouze instrumentální, neboť hlavní hodnotou je zde právě zaujetí recipienta, jeho vtažení do děje.¹⁴ Tím by Carroll v podstatě tvrdil, že samotný fakt, že dané dílo má amorální perspektivu, nemůže sám o sobě prokázat estetickou defektnost díla. (Conolly 2000: 305) Tento problém by řešil právě Carrollův koncept ideálního morálně citlivého publika: tak se může morální defekt počítat jako estetický defekt i tehdy, když nepodtrývá zaujetí skutečného publika – stačí, když má hypotetickou schopnost podrýt zamýšlenou responzi u morálně citlivého publika. (Carroll 1996: 233-4) Toto pojetí moralismu ovšem kolabuje do eticismu, neboť pokud má být brán zřetel pouze na reakce ideálního morálně citlivého publika, morální charakteristiky díla budou esteticky relevantní *vždy*. Morálně citlivé publikum totiž bude vždy reagovat příznivě na morální ctnost a nepříznivě na morální nectnost – to je přece to, co jej činí morálně citlivým. Tím ovšem umírněný moralismus ztrácí svůj distinktivní rys – svoji umírněnost. (Conolly 2000: 306)

Na Carrollovo nejasné vymezení pojmu estetické hodnoty poukazuje určitý aspekt kritiky, kterou vůči němu vznesli Anderson s Deanem a později i

¹⁴ Tento čistě instrumentální přístup Carrollovi vyčítají i Anderson s Deanem – Carroll podle nich neustavil distinktivní morální dimenzi estetického hodnocení, protože morální kvality díla vždy podřizuje ultimátnímu cíli diváckého zaujetí. (Anderson a Dean 1998: 155-7)

Dickie. Ačkoli tato kritika není pro Carrollovu pozici tak „zdrucující“ jako kritika Olivera Conollyho, dobře ilustruje základní problém celé debaty, na který se snažím poukázat – totiž že nelze smysluplně diskutovat o něčem, co jsme si předem nevymezili. Když totiž neexistuje shoda ani na tom, o čem to vlastně diskutujeme, těžko lze očekávat shodu (nebo alespoň vědomou neshodu) na čemkoli dalším.

Carrollovo pojetí hodnoty jsem již zmínila: ve svém „iniciačním“ článku několikrát užívá bez jakéhokoli rozlišení pojmy estetická hodnota a umělecká hodnota, ovšem nejčastěji hovoří o hodnotě díla jako tragédie, jako hororu, jako narativu, atd., přičemž nikde nevysvětluje, co tím přesně míní. Když se Anderson s Deanem snaží za účelem jasnějšího uchopení a následné kritiky sumarizovat Carrollův hlavní argument, musí proto nějak shrnout i jeho pojetí hodnoty. A tuto Carrollovu „hodnotu“ se rozhodli shrnout pod pojem „žánr“, takže v jejich pojetí Carrollova argumentu vzniká estetický defekt díla v důsledku jeho neschopnosti naplnit cíle vlastního žánru.¹⁵ Proti takovéto interpretaci se však Carroll (celkem oprávněně) ohrazuje, protože sám o žánru nikdy nemluvil – estetickým selháním díla je pro něj prostě to, když nedokáže naplnit své vlastní cíle, a to bez ohledu na to, jestli jsou žánrově specifické.¹⁶ (Carroll 1998: 423) Je

¹⁵ Anderson s Deanem chtějí shrnout Carrollův argument proto, aby vyvrátili jeho tvrzení, že morální a estetický defekt díla mohou mít stejnou příčinu (Carroll 1996: 235), resp. aby prokázali, že toto tvrzení neplyne z uvedeného argumentu. Anderson s Deanem proto postupně analyzují, jaké argumenty Carroll vlastně nabídl pro morální a pro estetický defekt díla, pakliže mají být oba vyvozeny z jeho amorální perspektivy (kterou Carroll považuje za onu „stejnou příčinu“ obou typů defektů). Carrollův argument o morálním defektu díla vypadá podle Andersona s Deanem následovně: (1) Perspektiva daného díla je amorální. (2) Tudíž, dílo nás vybízí, abychom tuto jeho morálně defektní perspektivu sdíleli. (3) Jakékoli dílo, které nás vybízí ke sdílení morálně defektní perspektivy, je samo morálně defektní. (4) Tudíž, dané dílo je morálně defektní. (Anderson a Dean 1998: 156) Naproti tomu Carrollův argument o estetickém defektu díla vypadá v pojetí Andersona a Deana takto: (1) Perspektiva daného díla je amorální. (2) Zobrazená amoralita podřívá možnost přijetí díla. (3) Jakékoli dílo, které podřívá svůj vlastní žánr, je esteticky defektní. (4) Tudíž, dané dílo je esteticky defektní. (Anderson a Dean 1998: 157)

Jak je vidět, oba argumenty jsou odlišné. Tento druhý argument totiž vyžaduje navíc premisu (2) určující, o jaký druh díla se jedná, spojující perspektivu daného díla se selháním v přijetí díla specifickým pro daný druh. Až toto činí onen defekt „estetickým“, selháním tragédie jakožto tragédie, díla jakožto díla. Pro dokázání morálního defektu díla žádná taková premisa není potřeba – jakékoli souhlasné zobrazení zla totiž bude morálně defektní bez ohledu na žánr. Oba argumenty pouze sdílí jednu společnou premisu, která ovšem není dostatečná, aby prokázala estetickou defektnost díla, a Carrollovi se tedy nepodařilo prokázat, že oba typy defektů mají stejnou příčinu. (Anderson and Dean 1998: 157)

¹⁶ Tuto Carrollovu „stížnost“ na neadekvátní zacházení s jeho argumentem bere v potaz George Dickie. Dickieho úprava Carrollova argumentu tedy vypadá následovně: (1) Perspektiva daného díla je amorální. (2) Zobrazená amoralita podřívá možnost přijetí díla. (3) Jakékoli dílo, které podřívá možnost svého přijetí, podřívá samo sebe jakožto umělecké dílo a je esteticky defektní. (4) Tudíž, dané dílo je esteticky defektní. (Dickie 2005: 151-2) Nicméně ani Dickie není přesvědčen, že morální a estetické defekty díla mohou mít stejnou příčinu. Carrollm uváděné důvody jsou totiž podle Dickieho následující: (1) Příčinou

tedy pravda, že Carroll při svém pojetí estetického defektu podle svých vlastních slov *neměl* na mysli žánrové zařazení díla, nicméně z jeho textu není příliš zřejmé, co jiného na mysli *měl*. Proto byli Anderson s Deanem při rekonstrukci jeho argumentu nuceni spekulovat, což vyústilo až v dezinterpretaci Carrollova argumentu. K té by ovšem nedošlo, kdyby Carroll explicitně vymezil, co míní pojmy „estetický defekt“ nebo „estetická hodnota“.

Rafe McGregor se dokonce domnívá, že důvodem údajné dezinterpretace Carrollova argumentu ve smyslu žánru není pouhá terminologická vágnost na straně Carrolla, ale to, že Carroll i Gaut ve své argumentaci užívají jakéhosi triku – nejpřesvědčivější příklady estetických selhání jsou totiž vzaty ze specificky „žánrových“ děl, protože zde je relativně snadné identifikovat, jestli dílo esteticky selhalo nebo ne (jestli je tragédie tragická, komedie vtipná, horor strašidelný, atd.). Ovšem to, co snad prokázali Carroll a Gaut s ohledem na tragédie a horory, by mělo svůj protipól v didaktických narrativech a moralistních příbězích – selháním takového díla „on its own terms“ by bylo, kdyby nedokázalo přesvědčivě podat svůj morální postoj. Totéž (skrytě) žánrově specifické pojetí estetického defektu však nelze extrapolovat na všechna narativní díla nebo na umění obecně. (McGregor 2014: 452-3) Ono nedorozumění mezi Carrollem a Andersonem s Deanem je tedy v každém případě způsobeno tím, že Carroll nenabízí obecné vymezení estetického defektu.

Do kritiky moralismu ze zcela nové perspektivy se pustil Daniel Jacobson, jehož kritiku Gautova argumentu jsem již uvedla v oddílu 3.2.1. Proti Carrollovu argumentu takto adresně Jacobson nic nenamítá – dokonce se domnívá, že určitá slabší forma umírněného moralismu by byla kompatibilní s jeho pozicí (Jacobson 1997: 181), což ostatně později připouští i Carroll (Carroll 2013: 371). Jacobson chce kritizovat spíše moralismus jako takový, jeho kritiku nicméně uvádím v oddílu věnovaném Carrollovi, neboť se na něj přímo vztahuje, a zároveň tvoří vhodný přechod k oddílu věnovanému imoralismu, jehož je Jacobson iniciátorem.

morální defektnosti díla je to, že jeho perspektiva je amorální. (2) Příčinou estetické defektnosti díla je to, že jeho perspektiva je amorální a podřívá možnost přijetí díla morálně citlivým publikem. Ukazuje se, že první důvod je nutně obsažen v druhém, komplexnějším důvodu, a tudíž oba důvody nemohou být stejné. (Dickie 2005: 153)

Proti moralismu jako takovému vznášejí Jacobson dvě námitky. (1) Při hodnocení amorálního umění jsou sami moralisté paradoxně nuceni k přijetí formalistického pojetí estetické hodnoty, čímž zrazují vlastní moralistickou pozici. (2) Moralisté přinejlepším dokázali to, že morální defekt díla činí jeho estetickou hodnotu nepřístupnou, což ovšem ještě není estetickým selháním díla. Oba body nyní rozeberu podrobněji.

(1) Jacobson vytýká Carrollovi i dalším moralistům to, že nejsou schopni adekvátně vysvětlit hodnotu amorálního umění. Moralisté mají ohledně hodnoty amorálního umění následující možnosti: (i) „odvysvětlit“ dané amorální dílo jako v důsledku morální (jeho amoralita byla pouze zdánlivá, v druhém plánu se totiž ukazuje jeho původně etický cíl, přičemž zdánlivá amoralita byla pouze prostředkem k dosažení tohoto cíle), (ii) zcela popřít jakoukoli estetickou hodnotu amorálního díla, (iii) přiznat tomuto dílu alespoň formální krásu, která není pokazena jeho amorálním obsahem. Mnoho moralistů se uchyluje k první možnosti, která ovšem není všespásná, neboť existují i díla, která takto odvysvětlit prostě nelze (viz například často zmiňovaný *Triumf vůle* Leni Riefenstahlové). Druhá možnost se zdá poněkud kontraintuitivní a moralisté se zdráhají k ní přihlásit. Tak jsou při hodnocení amorálního umění paradoxně sami moralisté nuceni k polovičatému přijetí formalistického pojetí estetické hodnoty, pokud chtějí vysvětlit hodnotu amorálního umění alespoň vzdáleně plauzibilním způsobem.¹⁷ Zde ovšem opět narážíme na problém (ne)vymezení estetické hodnoty. Moralisté totiž přiznaně nebo nepřiznaně vycházejí z jakéhosi „rozšířeného“ pojetí estetické hodnoty, které má zahrnovat i kognitivní a morální aspekty uměleckých děl, ale protože toto pojetí není vždy takto explicitně verbalizováno, mohou se při hodnocení amorálních děl dočasně uchýlit k jinému, momentálně výhodnějšímu formalistickému pojetí. Jacobson ovšem oprávněně namítá, že tímto krokem v podstatě zrazují vlastní pozici, resp. její zakládající intuici, kterou je právě neoddělitelnost formální stránky díla a jeho (morálního) obsahu. Je přece nemožné uvažovat o formální kráse díla odloučeně od jeho obsahu, ať už je tento obsah ctnostný nebo neřestný. (Jacobson 1997: 184, 191-2)

¹⁷ Na zrádnost takovéto formalistické rehabilitace amorálního umění (a konkrétně právě tvorby Leni Riefenstahlové) poukazuje Susan Sontag ve své esejí „Fascinating Fascism“, do češtiny přeložené jako „Fascinace Fašismem“ (2011).

Carroll se proti této Jacobsonově kritice ve svém pozdějším článku (Carroll 2000) ohrazuje. Zde v poznámce pod čarou namítá, že uznání formálních kvalit díla přece ještě neznamena přijetí formalistického pojetí estetické hodnoty. „Formální hodnota je jedním aspektem estetické nebo spíše umělecké hodnoty, ale není jediným typem umělecké hodnoty, který umírněný moralista uznává.“ (Carroll 2000: 380) Když chce uvést příklad, jak může umírněný moralista hodnotit amorální dílo, říká dále: „Umírněný moralista může říci, že pokud je *Triumf vůle* esteticky dobrý, je to proto, že ve výsledku jeho kinematografické přednosti významně převáží nad jakýmkoli estetickými nedostatky, které zapříčinila jeho morální defektnost.“ (Carroll 2000: 380) Již v těchto dvou větách je opět patrné jisté zmatení ohledně pojmu estetické a umělecké hodnoty. Carroll se zdá (ovšem pouze jakoby mimochodem) vymezovat uměleckou hodnotu jako jakýsi zastřešující koncept několika jejich vzájemně soupeřících poddruhů, ovšem vzápětí hovoří o *Triumfu vůle* jako o *esteticky* dobrém, přičemž výsledná estetická hodnota je zde odvozena ze souboje jeho kinematografických a *estetických* kvalit, v tomto případě vzešlých z jeho kvalit *morálních*. Krom toho se domnívám, že se Carroll nevypořádal s Jacobsonovou námitkou dostatečně. Nikdo přece nepopírá, že umělecká díla lze hodnotit i z formálního hlediska. Jacobsonovi vadí pouze to, že se moralisté při zacházení s amorálními díly najednou tváří, jako kdyby bylo možné zcela oddělit naše morální a formální hodnocení, zatímco při zacházení s morálními díly takovéto dělení odmítají – přičemž toto odmítnutí je v podstatě ustavujícím aktem jejich vlastní moralistické pozice.

(2) Moralistické argumenty podle Jacobsona dokazují přinejlepším to, že někdy nejsme ve vhodné pozici, abychom posoudili kvalitu daného uměleckého díla, a to v daném případě kvůli jeho amorálnímu charakteru. Pokud ale nejsme ochotni ani se pokusit o response, které od nás dílo vyžaduje, pak nemůžeme posoudit jeho estetickou hodnotu. Podobně když nepochopíme nějaký vtip nebo se jím odmítneme zabývat, protože nám připadá urážlivý, nemůžeme posoudit kvalitu jeho humoru. Jacobson zde odkazuje na termín „imaginativní rezistence“, který byl poprvé užit Davidem Humem a následně oživen v debatě Richarda Morana a Kendalla

Waltona.¹⁸ Takováto morálně založená rezistence vůči recepci díla, jakkoli morálně chvályhodná, подрývá naši epistemickou pozici pro estetický soud. Pokud bude ctnostné publikum vykazovat imaginativní rezistenci vůči amorálnímu dílu, plyne z toho pouze to, že estetická hodnota díla je tomuto publiku morálně nepřístupná – ne že neexistuje nebo je kvůli tomuto faktu nějak umenšena. Moralistické závěry tudíž závisí na správnosti tvrzení, že morální nepřístupnost díla je jako taková jeho estetickým defektem, které ovšem zatím nebylo uspokojivě prokázáno.¹⁹ (Jacobson 1997: 189)

Na podporu svého tvrzení, že ne všechny překážky v recepci díla jsou jeho estetickými defekty, uvádí Jacobson příklad historických děl, jejichž recepcce je jistě velmi ztížena jejich zastaralým jazykem, ale nikdo by se zřejmě neodvážil tvrdit, že to představuje jejich estetický defekt. (Jacobson 1997: 191) Podobně Anne W. Eaton (Eaton 2012: 286) uvádí příklad vizuálně nádherného obrazu vytvořeného z nesnesitelně páchnoucích materiálů, jejichž pach blokuje přístup k vizuální kráse díla. Jeho recepcce je sice znemožněna, ale to dílu neubírá nic z jeho vizuální krásy – ta je stále zde, potenciálně ocenitelná kýmkoliv, kdo je schopen překonat jeho zápach, třeba použitím kyslíkové masky. Tak i morální chyba může znemožnit přístup k esteticky hodnotným rysům díla, ale tyto rysy kvůli tomu nepřestanou existovat – zůstanou zde, potenciálně ocenitelné kýmkoli, kdo je ochoten a schopen prominout dílu jeho amorálnost. Moralismus tedy ukazuje pouze to, že esteticky hodnotné rysy díla mohou

¹⁸ Moran poukazuje na to, že při plnění různých imaginativních „úkolů“, které nám ukládají umělecká díla, cítíme různou míru rezistence v závislosti na souladu nebo nesouladu těchto imaginativních responzí s našimi skutečnými postoji. Existuje přitom velký rozdíl mezi imaginativní rezistencí pocíťovanou vůči odlišným morálním postojům a rezistencí vůči odlišným faktickým aspektům fikčního světa, která je mnohem menší. Zatímco v případě faktických aspektů dokážeme oddělit imaginativní přijetí fikčních pravd od našich skutečných přesvědčení o tom, jak funguje reálný svět, v případě morálních aspektů fikčního světa máme pocit, že jejich imaginativní přijetí zasahuje do našich reálných postojů. To, co jsme ochotni si představit ve fikci, totiž reflektuje náš skutečný charakter, a to je také důvod, proč někdy vykazujeme tzv. imaginativní rezistenci. (Moran 1994: 95) Na stejnou asymetrii v našem přístupu k faktickým a morálním entitám fikčních světů následně upozorňuje i Walton. Konstruování fikčních světů se podle něj řídí tzv. principem reality – fikční svět konstruujeme tak, aby byl co nejpodobnější reálnému světu, ale samozřejmě konzistentní s tím, co o tomto světě přímo naznačuje dílo samo. Když ovšem dojde na morální aspekty fikčního světa, nejsme ochotni z principu reality ustupovat – fikční postavy a situace posuzujeme stejnými morálními standardy, jaké využíváme v reálném světě. Autor si nemůže prostě vymínit, jaké morální principy platí v jeho světě, tak jako si může vymínit platnost zvláštních fyzikálních zákonů ve sci-fi nebo existenci magických bytostí ve fantasy. Prostě nelze přijmout, aby to, co je v reálném světě ctností, bylo ve fikčním světě neřestí, a vice versa. (Walton 1994: 36-7)

¹⁹ Takové tvrzení se sice pokusil prokázat Kendall Walton (Walton 1994: 30), ale Jacobson jeho argumenty odmítá. (Jacobson 1997: 190)

být jeho morálními chybami učiněny nepřístupnými, ale ne to, že morální chyby díla nutně plodí estetické chyby.

Moralisté namítají, že *morální* překážky kladené recepci uměleckých děl jsou oproti jiným typům překážek specifické tím, že zůstávají nekompenzované, neboť na nich není nic hodnotného. Morální defekty jsou navíc zbytečné, protože dané dílo by mohlo mít stejnou hodnotu i bez nich, tj. bez morálního rizika. (Jacobson 1997: 191) O důkaz, že morální překážky v recepci uměleckých děl zbytečné nejsou a k estetické hodnotě díla přispívají, spíše než aby z ní ubíraly, se budou následně pokoušet všichni imoralisté.

4. Imoralismus

Imoralismus je třetí, alternativní pozice, která se vymezuje jak proti autonomismu, tak i proti moralismu, neboť ani jedna pozice údajně nezachytila komplexitu vztahu „morálního“ a „estetického“ adekvátně. Imoralisté s moralisty sdílí přesvědčení, že morální charakter uměleckého díla je přímo relevantní pro jeho estetickou či uměleckou hodnotu, na rozdíl od nich se však domnívají, že morální charakter díla může být pro jeho estetickou či uměleckou hodnotu relevantní v obou směrech, tj. morální defekt může způsobit estetický (umělecký) defekt díla, ale za určitých okolností může být i jeho estetickou (uměleckou) předností.

4.1. Argumenty pro imoralismus

Iniciátorem imoralismu, který se ale sám řadí ke stoupencům tzv. „anti-teoretické pozice“, je Daniel Jacobson. Druhým zastáncem imoralismu, o kterém zde pojednám, je Matthew Kieran, který nabídl kognitivistickou obhajobu amorálního umění (kognitivní imoralismus). Nakonec upozorním ještě na Anne W. Eaton, která kritizuje obě předcházející „slabé“ verze imoralismu, a nabízí imoralismus „robustní“.

4.1.1. Daniel Jacobson

Daniel Jacobson ve svém článku „In Praise of Immoral Art“ (Jacobson 1997) vytyčuje třetí, alternativní pozici, kterou se ohrazuje jak vůči autonomismu, tak i vůči moralismu. Jeho záměrem však nebylo vytvořit další -ismus, chtěl spíše jen poukázat na nedostatečnost obou předchozích -ismů a na nesmyslnost vytváření dalších. (Jacobson 1997: 182) Tvrdí, že žádná skutečná obecná teorie o vztahu morálních a estetických hodnot (zatím) neexistuje, pokud to jediné, co o tomto vztahu můžeme říci, je, že morální hodnota může a nemusí být relevantní pro hodnotu estetickou, a to v tom či onom směru. Svě stanovisko proto nazývá „anti-teoretickou pozicí“.²⁰ (Jacobson 1997: 194) Přesto se paradoxně sám Jacobson nechtěně stává iniciátorem dalšího -ismu – imoralismu. Imoralismus se

²⁰ Zastánci anti-teoretické pozice tvrdí, že mezi morální a estetickou hodnotou uměleckých děl neexistuje žádný systematický vztah, který by bylo možné postihnout nějakou obecnou teorií – proto „anti“-teorie. Mezi další stoupence této pozice patří kromě Jacobsona např. Eileen John a Christopher Hamilton. (Kieran 2006: 137)

totiž rozvíjí právě na základě jeho postřehu o obousměrném vlivu morální hodnoty na hodnotu estetickou, přičemž se ovšem snaží vyvrátit Jacobsonovu skepsi ohledně možnosti tento vliv nějak obecněji uchopit, tj. vysledovat v něm takové zákonitosti, které by se daly nazvat teorií. (Kieran 2006: 138; Eaton 2012: 290)

Na podporu své pozice Jacobson z celkem pochopitelných důvodů nenabízí žádný ucelený argument, neboť jeho primárním cílem nebylo vybudovat novou teorii vztahu morální a estetické hodnoty, ale poukázat na principiální nedostatečnost těch již existujících. V jeho práci ovšem lze vystopovat tři úvahy podporující tvrzení, že morální defekt může za určitých okolností přispět k estetické hodnotě díla (které jediné může založit jak anti-teoretickou pozici, tak i z ní se odvozující imoralismus). V této souvislosti Jacobson vždy hovoří důsledně pouze o „estetické hodnotě“ díla, kterou ovšem nijak nedefinuje,²¹ což z něj činí jediného autora v rámci celé debaty, kterou zde mapuji, který užívá pojem hodnoty alespoň nedvojznačně (byť nedefinovaně).

(1) Argument o nenapravitelnosti umění. Amórální perspektiva uměleckého díla je mnohdy natolik svázána s jeho identitou, že ji nelze označit za jeho estetický defekt. Morální defekt díla totiž může být označen za jeho estetickou chybu pouze tehdy, pokud by dílo bylo jeho změnou nebo odstraněním esteticky vylepšeno. To je ovšem v principu nemožné, neboť nelze uvažovat o *tomto* díle s jinou etickou perspektivou: amórální dílo je v tomto smyslu „nenapravitelné“. Proto nelze říci, že by dílo bylo lepší, kdyby nemělo amórální perspektivu, neboť takto drastický „zásah“ by dílo nevylepšil, ale spíše zničil. Pokud je amórální charakter díla takto esenciálně spjat s jeho samotnou identitou, daleko spíše přispívá k jeho estetické hodnotě, než aby z ní ubíral – je prostě právoplatnou součástí díla, která vytváří jeho charakter a není od něj oddělitelná.²² (Jacobson 1997: 183)

(2) Argument o překonání rezistence. Amórální díla nás často i navzdory naší neochotě (rezistenci) přimějí k takovým reakcím, kterých bychom

²¹ Jediný jeho obecnější výrok o povaze estetické hodnoty, který se mi podařilo dohledat, pouze v duchu anti-teoretismu tvrdí, že estetická hodnota není zcela autonomní, protože morální, kognitivní a estetické hodnoty díla jsou někdy neoddělitelně spjaté, ovšem mohou se také proměňovat nezávisle na sobě. (Jacobson 1997: 181-2)

²² Tento argument zřejmě sám Jacobson považuje za nejdůležitější (nebo spíš jediný) – soudě podle prostoru, jaký mu ve svém textu vyčlenil. Ostatní dva „argumenty“ tvoří jen několik velmi zběžných poznámek, které ve skutečné, ucelené argumenty rozvádějí až sami imoralisté, kteří se Jacobsonem spíše jen inspiroují.

v realitě ani nebyli schopni nebo ke kterým bychom nebyli ochotni (např. dokáží zobrazit i kruté charaktery a události v takovém světle, že s nimi můžeme sympatizovat). Tak nás může amorální umění přimět, abychom viděli fikční entity takovým způsobem, který se přiči našemu běžnému úsudku, a dostali se tak do konfliktu se sebou samými. Určité skutečnosti pak vidíme novým způsobem a morální defekt se může stát estetickou předností díla.²³ (Jacobson 1997: 187)

(3) Argument o hodnotné perspektivě. Amorální umělecká díla mohou přispívat k rozvoji našeho morálního porozumění (stejně jako ta morální). Skrze ně se totiž můžeme seznámit s perspektivami odlišnými od té naší, čímž lépe porozumíme lidem kolem nás, jejich pocitům a postojům.²⁴ (Jacobson 1997: 193)

4.1.2. Matthew Kieran

Na stranu imoralismu se nakonec postavil i Matthew Kieran. Pro Kierana je ústředním pojmem umělecká hodnota namísto hodnoty estetické, jeho verze imoralismu je tedy tezí o vztahu morální a *umělecké* hodnoty. Estetickou hodnotu pojímá (podobně jako Gaut) jako hodnotu formálních rysů díla, pročez je třeba ji buď rozšířit (Gautovo řešení) nebo jaksí vedle ní ustavit hodnoty další pod souhrnnou uměleckou hodnotou (Kieranovo řešení). (Kieran 2001: 29) Koncept umělecké hodnoty ovšem Kieran nijak nedefinuje ani nevysvětluje, navíc často užívá ještě další obrat „hodnota uměleckého díla jakožto uměleckého díla“ (value as art), přičemž oba pojmy jsou pro něj zřejmě záměnné.²⁵ Z Kieranových vyjádření vyplývá, že pojmem „estetický“ má na mysli formální rysy díla, takže „estetická hodnota“ by pak zřejmě byla jedním poddruhem hodnoty umělecké. Ovšem stejně jako Gaut, ani Kieran není v tomto svém přístupu zcela důsledný, a

²³ Tento Jacobsonův „argument“ později rozpracuje Anne W. Eaton (viz oddíl 4.1.3).

²⁴ Tento Jacobsonův „argument“ bude později předmětem kritiky Noëla Carrolla, Roberta Steckera i Jamese Harolda (oddíl 4.2.3), a vylepšit se jej pokusí Matthew Kieran (oddíl 4.1.2), na kterého se ovšem uvedená kritika bude vztahovat také.

²⁵ Pojem „artistic value“ Kieran masivně užívá zejména ve svém vstupním příspěvku do této debaty (Kieran 1996), kde se ovšem zároveň několikrát vyskytuje i přívlastek „aesthetic“ (aesthetic quality, aesthetic power, aesthetic features, atd). Později (2001) dává přednost spíše výrazu „value as art“, který je zřejmě zaměnitelný s pojmem „artistic value“. V dalších publikacích již užívá oba tyto výrazy zhruba stejnou měrou (2002, 2003, 2006). V zatím posledním příspěvku k tomuto tématu (2010) už není výraz „value as art“ použit ani jednou, zato se zde k „zavedené“ umělecké hodnotě opět bez vysvětlení znovu přidružuje přívlastek „aesthetic“ i samotný pojem „aesthetic value“.

občas použije pojem „estetický“ tam, kde zjevně nemá na mysli pouze onen úzce formalisticky vymezený koncept.

Kieranovo vlastní stanovisko v této debatě se v průběhu času měnilo. Kieran se nejdříve přiklání k eticismu, přičemž legitimitu morálního hodnocení umění odvozoval od toho, že umění zapojuje naši imaginaci, čímž přispívá k rozvoji našeho morálního porozumění. (Kieran 1996: 349) Později Kieran vypracoval určitou oslabenou verzi Carrollova argumentu, která se (na rozdíl od eticismu) obejde bez kognitivistických předpokladů, jež se mnozí autonomisté zdráhají uznat, a která tudíž bude mít větší šanci na úspěch u širšího spektra estetiků. Tuto pozici nazval nejumírnějším moralismem. Podle něj je morální charakter díla relevantní pro jeho uměleckou hodnotu (*value as art*) do té míry, do jaké podporuje nebo naopak подрývá jeho *inteligibilitu*, tj. srozumitelnost nebo uvěřitelnost postav, situací a událostí reprezentovaných v díle, a to s ohledem na morálně citlivé obecnstvo. (Kieran 2001: 34) Umělecká díla po nás podle Kierana často vyžadují reakce, které bychom v realitě považovali za nezasloužené nebo nemorální, ale které i přesto shledáváme inteligibilními. Nejde tedy o to, jaká je nebo by měla být správná morální perspektiva, ale jaká by tato perspektiva mohla být nebo jak by mohla být pojímána. A je známkou úspěchu a imaginativní síly daného díla, pokud dokáže učinit inteligibilními a divácky srozumitelnými takové reakce, které by byly ve skutečnosti pokládány za nezasloužené. Esteticky relevantní jsou proto jen ty morální aspekty díla, které se nějak dotýkají inteligibility jeho morální perspektivy. (Kieran 2001: 32, 38)

Od této pozice je už jen krůček k imoralismu, neboť, jak sám Kieran později uznává, nejumírnější moralismus je natolik slabá pozice, že se dostává do rozporu s původním duchem moralismu, takže už si označení „moralismus“ zřejmě ani nezaslouží. (Kieran 2003: 463) V určitých případech totiž podle nejumírnějšího moralismu může být i morální defekt díla jeho estetickou předností spíše než vadou, pokud přispívá k inteligibilitě díla. (Kieran 2002: 57)

Tak Kieran dospívá k vymezení vlastní pozice, tzv. kognitivního imoralismu, který vzniká smísením anti-teoretické pozice a eticismu. Z anti-teoretické pozice si bere zásadní postřeh o obousměrné relevanci morální hodnoty pro hodnotu estetickou (zde uměleckou), který přetváří v obecné vysvětlení vzájemného vztahu obou druhů hodnot za pomoci

kognitivistických principů převzatých z eticismu. S eticismem tedy souhlasí v tom, že morální charakter díla je relevantní pro jeho uměleckou hodnotu tehdy, pokud je spjat s jeho kognitivní hodnotou. Ovšem toto spojení nemusí být vždy takové, jak o něm hovoří eticismus: morální defekt díla může být i jeho uměleckou předností. (Kieran 2006: 138) Na podporu tohoto tvrzení nabízí Kieran argument, jehož náznak byl patrný již u Jacobsona.

Amorální díla nás podle Kierana přimějí zaujmout perspektivu, kterou bychom jinak nezaujali, čímž nám umožňují zakusit takové imaginativní zkušenosti, které by nebylo možné získat jiným způsobem. Takovéto zkušenosti jsou hodnotné, protože nám umožňují lépe porozumět nám samým i světu okolo nás. (Kieran 2002: 63) Kognitivní obohacení z recepce amorálních děl je ovšem možné pouze tehdy, pakliže jsme schopni a ochotni dočasně suspendovat naše obvyklé morální soudy a imaginativně zaujmout takové morální postoje, které bychom ve skutečnosti neschvalovali. (Kieran 2002: 68-9) O tom, jestli takovéto „riziko“ přijmeme, rozhoduje tzv. payoff, tedy právě ona budoucí kognitivní odměna, která se ovšem liší jak u různých děl, tak u různých recipientů, nebo u stejných recipientů v různých obdobích jejich života. (Kieran 2006: 137-8) Podle Kierana zde uvažujeme určitým „ekonomickým“ způsobem: když vidíme, že budoucí předpokládané kognitivní „zisky“ převáží nezbytné morální „náklady“, toto „riziko“ amorální perspektivy přijmeme. Tam, kde existuje v důsledku amorální perspektivy díla dostatečná kognitivní odměna (přijetí této perspektivy se nám „vyplatí“), která převáží naši neochotu oddat se dílu a přijmout imaginativně za své takové postoje, které se nám ve skutečnosti přičí, tam se amorální charakter díla ukazuje spíše jako umělecká přednost než vada. Morálně problematické dílo tak může vykoupit samo sebe. (Kieran 2006: 138)

4.1.3. Anne W. Eaton

Anne W. Eaton ve svém článku „Robust Immoralism“ (Eaton 2012) kritizuje obě předcházející „slabé“ formy imoralismu (Jacobsonovu a Kieranovu), které chce nahradit imoralismem „robustním“. Za tímto účelem rozpracovává argument o překonání rezistence, pro který se inspirovala u Jacobsona: dobré amorální umění nás přiměje vidět věci podle jeho vlastní perspektivy, a to někdy dokonce navzdory našim

vlastním morálním přesvědčením. (Jacobson 1997: 187) Autorka zde užívá stejně jako Jacobson důsledně pouze pojem „estetická hodnota“, byť nedefinovaný. Bohužel její další článek „Reply to Carroll: The Artistic Value of a Particular Kind of Moral Flaw“ (Eaton 2013) má již ve svém názvu pojem „umělecké hodnoty“, který vnáší určitou nejasnost do jejího jinak velmi jasného a výstižného argumentu; nejasnost o to větší, že autorka tohoto pojmu užívá pouze v názvu článku – v samotném textu již používá pouze přívlastky „umělecký“ a „estetický“, přičemž zde už žádný problém nevzniká.²⁶

Eaton přesvědčivě ukazuje, že u určitého typu (žánru) děl může být jejich amorální perspektiva zároveň estetickou předností. Jedná se o díla s titulní postavou tzv. drsňáka (*rough hero*), což je vnitřně amorální postava, která ovšem má i jisté pozitivní rysy (*rough hero* je stále *hero*). Vztah recipienta k takovému „hrdinovi“ je velmi ambivalentní – jsme odpuzováni jeho morálními poklesky a zároveň je pro nás sympatický, ba obdivuhodný. (Eaton 2012: 283-5) Díla s titulní postavou drsňáka tedy ustavují a zároveň dovedně řeší ambiciózní a umělecky zajímavý problém, konkrétně překonání imaginativní rezistence publika. Aby toho dílo docílilo, musí tuto imaginativní rezistenci nejprve vytvořit – amoralita díla je tak nutnou podmínkou úspěšného řešení daného problému, a není tedy ničím zbytečným, jak tvrdí někteří moralisté (např. Stecker 2008: 152). Drsňák musí být přesvědčivě amorální a zkažený, a zároveň sympatický a příjemný – musí tedy být dosaženo jemné rovnováhy mezi těmito dvěma póly, aby došlo k vyvolání požadovaného efektu překonání imaginativní rezistence. Dané dílo tak využívá našich morálních přesvědčení, ale zároveň nás obrací proti nim, vhání nás do konfliktu se sebou samými. Jsme rozpolceni mezi našimi pozitivními pocity vůči hrdinovi a naším silným nesouhlasem s jeho charakterem a činy. Tento stav vnitřního rozpolcení, který zažíváme při recepci takovýchto děl, je podle Eatonové esteticky hodnotný, neboť právě on je tím, co činí tato díla tak podmanivými. (Eaton 2012: 287)

²⁶ Eaton užívá výrazy jako „artistic achievement“, „aesthetic achievement“ a „aesthetic merit“, kde je pojem „artistic“ celkem snadno ospravedlnitelný a jeho význam je víceméně jasný. Navíc lze říci, že i co do počtu zde převažuje spíše pojem „estetický“ – o to zvláštnější je volba názvu daného článku.

4.2. Argumenty proti imoralismu

V zájmu zachování struktury práce a naplnění jednoho z jejích hlavních cílů, kterým je mapování debaty autonomismu, moralismu a imoralismu, zařazuji i oddíl věnovaný kritice imoralistických argumentů, který je právoplatnou součástí této debaty. Nicméně vzhledem k tomu, že v kritice imoralistických argumentů nezaznívá nic, co by se přímo týkalo mého primárního tématu, tj. problému estetické a umělecké hodnoty, omezím se zde pouze na stručné shrnutí.

Proti třem právě uvedeným imoralistickým argumentům, které všechny původně vycházejí od Jacobsona, bylo vzneseno několik zásadních námitek, a to jak ze strany moralistů, tak i ze strany samotných imoralistů, kteří se kritizují navzájem. Argumenty proti Jacobsonovi (4.2.1), Eatonové (4.2.2) a Kieranovi (4.2.3) jsou tedy v podstatě kritikou tří možných rozpracování původních Jacobsonových návrhů na obhajobu amorálního umění. Jedná se o (1) argument o nenapravitelnosti umění (Jacobson), (2) argument o překonání rezistence (Eaton) a (3) argument o hodnotné perspektivě (Kieran). Toto pořadí zachovám i nyní, při mapování kritiky těchto argumentů.

4.2.1. Proti Jacobsonovi

Jacobsonův první a hlavní argument o nenapravitelnosti umění kritizuje Robert Stecker.²⁷ Stecker souhlasí se základní intuicí tohoto argumentu, totiž že etická perspektiva uměleckého díla je s jeho samotnou esencí natolik srostlá, že by po jejím pozměnění nebo odstranění vzniklo odlišné dílo – takovýto „zásah“ by dílo v žádném případě nevylepšil, ale daleko spíše zcela zničil. (Stecker 2008: 149) Z tohoto faktu však ještě neplyne Jacobsonův závěr, že všechny integrální rysy hodnotného díla přispívají

²⁷ Stecker sám se kloní spíše k moralismu, ovšem zřejmě by zastával nějakou jeho slabší verzi – Steckerova pozice má asi nejbližší ke Kieranovu nejmírnějším moralismu, který tvrdí, že nezáleží na morálním charakteru reakce, kterou po nás dílo vyžaduje, ale pouze na její inteligibilitě. V podobném duchu argumentuje i Stecker, že morální defekt nesnižuje nutně estetickou hodnotu díla, neboť nemá vždy za následek, že by dílo nebylo hodno plného estetického zaujetí, jak tvrdí Carroll s Gautem. Např. na *Iliadu* jistě nereagujeme tak, jak vyžaduje, tj. obdivem k válečnému úsilí a ctnostem bojovníků, ale to nijak neruší naše estetické zakoušení daného díla. Jestli je dílo hodno plného estetického i afektivního zaujetí závisí na tom, jestli nás dokáže přesvědčit, že jeho fikční svět je do určité míry morálně závažný a poutavý. Nezáleží tedy na tom, jestli je perspektiva daného díla morálně správná, pokud nás dílo dokáže přesvědčit, že jeho náhled představuje možnost, která stojí za úvahu. Pokud tomu tak ale není, etický defekt bude zodpovědný za defekt estetický. (Stecker 2005: 147) O Steckerově pojetí hodnoty pojednám v oddílu 5.

k jeho hodnotě. Integrální nebo esenciální rysy díla podle Steckera nutně přispívají pouze k *identitě* daného díla, ale ne k jeho *hodnotě*. (Stecker 2008: 156)

Tento Jacobsonův argument dále kritizuje i James Harold. Jacobson by totiž tvrdil, že určitý aspekt díla může být pokládán za jeho estetický defekt pouze tehdy, pokud by jeho změna nebo odstranění nezměnily identitu daného díla. Jinými slovy, cokoli v díle přímo tvoří jeho identitu, nemůže být vystaveno kritice samo o sobě. To je ovšem poněkud kontraintuitivní závěr, který navíc bezdůvodně omezuje velkou část legitimní umělecké kritiky. (Harold 2008: 50). Krom toho se vnucuje otázka, kde a jak vytyčit onu hranici, za kterou již zasahujeme do identity daného díla. Nepřispívají snad k identitě uměleckého díla více nebo méně všechny jeho prvky?

4.2.2. Proti Eatonové

Argument o překonání rezistence kritizuje Noël Carroll. Ten tvrdí, že Eaton se při obhajobě robustního imoralismu dopouští tzv. narativního bludu, který spočívá v tom, že na základě pouze jednoho prvku příběhu mylně vyvozuje závěry údajně platné pro dílo jako celek. (Carroll 2013: 372) Podle Carrolla se Eaton nesprávně zaměřuje pouze na hlavní postavu daného příběhu (na tzv. drsňáka) a přehlíží proto fakt, že celkové vyznění díla je zcela odlišné – amorální hrdina je jím explicitně odsouzen (je zobrazen jakožto amorální) a dané dílo tedy proto samo amorální není. Amoralita titulního hrdiny zkrátka ještě nemusí znamenat amoralitu celého díla. V žánru tzv. drsňáckých děl, o kterém mluví Eaton, je to prý dokonce naopak: tato díla slouží morálnímu účelu, neboť v druhém plánu upozorňují recipienty na to, jak snadno se nechali svést k sympatiím s amorálním hrdinou. Tento hrdina je nám sympatický proto, že i přes svá morální selhání má určité non-morálně hodnotné vlastnosti, které ovšem lze oceňovat nezávisle na jeho přechinech. (Carroll 2013: 373)

Eaton souhlasí, že hodnocení non-morálních a morálních rysů postavy je logicky nezávislé, a že bychom mezi sebou tato hodnocení *neměli* míchat, ovšem pochybuje o tom, jestli jsme jakožto recipienti skutečně *schopni* udržet obě hodnocení bez vzájemného vlivu. Ohledně této otázky je ovšem nejednoznačný i sám Carroll, který na jednu stranu tvrdí, že recipienti mohou ocenit drsňákovy dobré vlastnosti hrdiny nezávisle na jeho

morálních selháních, na druhou stranu však jeho interpretace děl tohoto typu jakožto morálně prospěšných vyžaduje právě podlehnutí publika této tendenci ke smísení obou typů soudů, protože právě tu mají tato díla v druhém plánu odhalovat a „léčit“. Tato interpretace tedy předpokládá právě to, co Carroll zároveň popírá, tj. fakt, že non-morálně pozitivní rysy postavy-drsňáka „kontaminují“ jeho morálně negativní rysy a mají tendenci je minimalizovat. Tuto tzv. „contamination tendency“ potvrzuje i naše každodenní zkušenost – sympatické nebo přitažlivé rysy nějaké osoby nás často přimějí podvědomě podhodnocovat, omlouvat nebo přehlížet její morální selhání. (Eaton 2013: 376-7)

Tato Carrollova nejednoznačnost vrhá určitý stín i na jeho obecnou představu o tom, jak díla tohoto typu fungují. Carrollovou jedinou evidencí pro interpretaci tohoto typu děl jako moralistních příběhů je to, že hlavní hrdina je na určitém místě narativu explicitně odsouzen. Jak ale podotýká Eaton, toto morální odsouzení se neobjevuje na konci příběhu jako poslední slovo k charakteru dané postavy. Naopak, dílo nás cíleně nechává tápat mezi oběma póly našich sympatií a antipatií k dané postavě, a je to tedy naopak Carroll, kdo zde podléhá narativnímu bludu. (Eaton 2013: 378)

4.2.3. Proti Kieranovi

Proti tzv. argumentu o hodnotné perspektivě, který nejpodrobněji rozpracoval Kieran, se staví hned několik autorů. Původní Jacobsonův „argument“²⁸ je předmětem kritiky jak Noëla Carrola, tak samotného Kierana na základě toho, že nabízí pouze instrumentální obhajobu amorálního umění. Jacobson tvrdí, že amorální díla jsou hodnotná proto, že nám mohou poskytovat určité jinak nezískatelné vědění: díky nim poznáváme nové, odlišné způsoby pohledu na svět kolem nás. Podle

²⁸ U Jacobsona se ovšem nejedná o žádný ucelený argument. Je to pouze jedna myšlenka, kterou rozvíjí asi ve třech větách úplně na konci svého článku, a je proto s podivem, že jak Carroll, tak i Kieran s touto jeho myšlenkou nakládají tak, jako kdyby tvořila samotné jádro Jacobsonovy obhajoby estetické hodnoty amorálního umění. Jacobson sám přitom za svůj ústřední argument pokládá argument o nenapravitelnosti umění, pro který také vyčlenil odpovídající prostor ve svém článku. V podobném duchu tvrdí Eaton (Eaton 2012: 290), že tento Jacobsonův „kieranovský“ argument nemůže být ten pravý, neboť odporuje Jacobsonově vlastní tezi o „minimální estetické nezainteresovanosti“, což je princip, podle kterého je pro správné estetické ocenění díla nutné odhlédnout od jeho vnějších instrumentálních hodnot, mezi které patří např. účinky jeho recepce na publikum, a zkoumat pouze jeho vnitřní charakteristiky. (Jacobson 1997: 165) Tento důvod tedy podle Jacobsonových vlastních měřítek není důvodem estetickým.

Carrolla ovšem takovýto argument sice možná poskytuje důvod, proč by amorální umění nemělo být cenzurováno, ale nenabízí důvod, proč by mělo být chváleno – Jacobson dostatečně neprokázal, že umělecká či estetická hodnota byly amoralitou díla zvýšeny. (Carroll 2000: 381)

Kieran tuto Carrollovu kritiku uznává a tvrdí, že zatímco Jacobson ukázal pouze to, že umělecké dílo může být hodnotné *navzdory* svému amorálnímu charakteru, je třeba nabídnout argument, který by prokázal, že dílo může být hodnotné *díky* svému amorálnímu charakteru, a sám to chce učinit. (Kieran 2002: 62) Ani Kieranova propracovanější verze původního Jacobsonova argumentu se ovšem nevyhne stejné kritice, jaké byla vystavena původní Jacobsonova verze, jejímž měl být Kieranův argument vylepšením.

Kierana kritizuje ve svém dřívějším „moralistickém“ období již zmíněný James Harold, který si všímá zejména jeho kognitivistických východisek. Kognitivní hodnota díla je totiž nejen *esteticky*, ale i *morálně* hodnotná, a s estetickým kognitivismem se tak pojí i kognitivismus morální. Kognitivní přednosti díla, které sám Kieran tak úzce spojuje s těmi estetickými, jsou stejně úzce spojeny i s jeho přednostmi morálními. Porozumění získané z imaginativního zkoumání amorální perspektivy je tudíž hodnotné kognitivně, esteticky, ale i morálně. (Harold 2008: 56)

Jacobson tento bod uznává, ovšem jeho anti-teoretické stanovisko to nijak neohrožuje. Tvrdí, že morální porozumění může být prohloubeno i setkáváním se s amorálními perspektivami, a tato kognitivní hodnota tedy může zvýšit i morální hodnotu daného díla. (Jacobson 1997: 162) Naproti tomu Kieran tuto možnost explicitně nepřipouští, resp. trvá na tom, že i tehdy, pokud je amorálními prostředky dosahováno morálního cíle, dílo zůstává morálně defektní.²⁹ Nicméně Kieran již před svou „konverzí“ k imoralismu zastával názor, že umění přispívá k rozvoji naší imaginace a morálního porozumění (Kieran 1996), což v jeho pojetí zakládalo samotnou legitimitu morální kritiky umění, a ačkoli to přímo neříká, tohoto svého názoru se v podstatě nevzdává ani po svém obratu k imoralismu. Jeho

²⁹ Na důležitost rozlišování mezi různými „úrovněmi“ díla ovšem upozorňoval již Gaut: dílo může vyžadovat i vícero vzájemně protichůdných reakcí, které ovšem podléhají určité hierarchii. Můžeme si tedy představit dílo, které nás v prvním plánu přiměje ke sledování násilí s nadhledem či dokonce humorem, ale v druhém plánu nám ukazuje, jak lehko jsme se nechali svést k tomuto amorálnímu postoji, který toto dílo vlastně odsuzuje. Vždy je tedy třeba uvažovat celý komplex dílem vyžadovaných reakcí, abychom mohli správně určit, jaká je morální perspektiva díla. (Gaut 1998: 192-3)

obhajoba amorálního umění tak ve skutečnosti není estetická, ale morální. Kieran totiž tvrdí, že amorální dílo je *esteticky* hodnotné kvůli *kognitivní* hodnotě *morálního* vhledu, který nabízí, čímž v podstatě navzdory svým explicitním vyjádřením sklouzává nejenom k instrumentalismu, ale, hůř, upadá zpět do moralismu.

Na to poukazuje Anne W. Eaton. Amoralita děl má v Kieranově pojetí vždy morální cíl, byť dosažený amorálními prostředky. Amoralita je zde tedy pouze provizorní, neboť kýženým definitivním výsledkem je vždy *morální* vědění. Kieran argumentuje stejně jako moralisté, kteří se rovněž snaží „odvysvětlit“ zdánlivou amoralitu hodnotných děl tak, aby nepředstavovala protipříklady vůči jejich teorii, a to tím, že tato díla jsou v jejich pojetí vlastně morální – i když až v druhém plánu. Kieran navíc upadá do instrumentalismu, neboť hodnotu amorálních děl neodvozuje od jejich amorality jako takové, ale od domnělého morálního vhledu, který z ní plyne.³⁰ (Eaton 2012: 289)

Kieranův instrumentalismus kritizuje z jiného úhlu i Robert Stecker: amorální díla jsou v Kieranově pojetí hodnotná, protože nabízejí porozumění, ne proto, že jsou amorální, přičemž ovšem nebylo prokázáno, že toto hodnotné porozumění přímo plyne z amorality daného díla. Toto porozumění totiž může plynout i z prosté *reprezentace* amorální perspektivy, a není tedy nutné, aby dílo tuto koncepci přímo *přijímalo* a podporovalo. A protože až přijetí této koncepce, a ne její pouhá reprezentace, je podle Steckera to, co dílo činí amorálním, nebylo dostatečně prokázáno, že je dílo umělecky hodnotné v důsledku své amorality. Za umělecké přednosti amorálního umění bude tedy zřejmě odpovědný jiný aspekt díla než jeho amoralita. (Stecker 2008: 152)

³⁰ Proti tomuto závěru se však Kieran ohrazuje: i když díla s amorálními perspektivami produkují morálně hodnotné vědění, prostředky k dosažení tohoto morálního cíle jsou stále amorální. (Kieran 2006: 139) Na tuto Kieranovu námitku odpovídá Harold. Ten uznává, že prostředky k dosažení cíle mohou být morálně problematické, i když je tento cíl morálně dobrý (zkrátka, účel nesvětí prostředky). Ovšem podle něj nebylo dostatečně prokázáno, že tyto prostředky skutečně *jsou* morálně problematické. (Harold 2008: 63) Podle Harolda je perspektiva díla morálně defektní, pakliže by bylo morálně špatné ji přijmout za vlastní. Ovšem při recepci uměleckých děl tuto perspektivu nepřijímáme za vlastní – pouze na ní imaginativně participujeme. A i když jsme někdy vyzýváni k souhlasu s touto perspektivou nebo k požitku z ní, není jasné, co je na tom amorálního, pakliže se ovšem nechceme přiklonit ke konsekvencialistickému tvrzení, které sami imoralisté vehementně popírají, totiž že dílo je amorální, pokud negativně ovlivňuje náš morální charakter. (Harold 2008: 51-3)

Tuto námitku uznává i sám Kieran, ovšem zřejmě nerozpoznal její důležitost. Tvrdí, že není důvod, proč by to, co se z díla učíme, muselo být nějak specifické pro jeho amorálnost, aby to zvýšilo jeho uměleckou hodnotu. Uznává, že to samé, co se učíme z amorálního díla, jsme se mohli naučit i z díla morálního. Klíčové je zde pouze to, jestli morální charakter díla rozvíjí naše porozumění, a pokud tomu tak je, přispívá tento morální charakter díla k jeho umělecké hodnotě, spíše než aby z ní ubíral. (Kieran 2006: 140) Tím však Kieran sám подрývá svou vlastní pozici. Jakožto imoralista by měl přece argumentovat, že amorální díla jsou umělecky hodnotná právě *na základě* své amorality, a ne navzdory ní nebo nezávisle na ní, a proto i jakýkoliv kognitivní zisk, který plyne z jejich recepce, z tohoto důvodu *musí* být specifický pro jejich amorálnost.

5. Problém hodnoty

Na závěr tohoto malého exkurzu se pokusím shrnout svá zjištění ohledně toho, jak jednotliví účastníci debaty o morální kritice umění nakládají s pojmem estetické a umělecké hodnoty.³¹

Anderson s Deanem ztotožňují estetickou hodnotu díla s hodnotou uměleckého díla jakožto uměleckého díla, přičemž estetická a morální hodnota se navzájem nemíchají, ale mohou se mezi sebou různě vyvažovat či převažovat a ovlivnit tak celkové hodnocení díla. Koncept umělecké hodnoty vůbec nezmiňují a zůstává proto otázkou, jestli by uznali ztotožnění svého pojetí „celkové hodnoty díla“ s „uměleckou hodnotou“. To samozřejmě záleží na definici takového obecné „umělecké hodnoty“. Pokud tímto pojmem míníme právě „hodnotu uměleckého díla jakožto uměleckého díla“ nebo „hodnotu díla jakožto umění“, pak tyto dva pojmy v jejich pojetí ztotožnit nelze, neboť si zmíněný výraz vyhrazují jako ekvivalent hodnoty estetické. Zároveň ale nemohou tvrdit, že tato „celková hodnota díla“, do které se promítá i jeho hodnota morální, nemá s jeho uměleckým charakterem nic společného, neboť tím by sklouzávali k radikálnímu autonomismu.

George Dickie důsledně odlišuje estetickou a uměleckou hodnotu: umělecká hodnota je celková hodnota uměleckého díla, na kterou jeho morální hodnota samozřejmě má vliv, estetická hodnota je jedním poddruhem tohoto zastřešujícího konceptu, na který morální hodnota vliv nemá. S Andersonem a Deanem Dickie sdílí představu „interakce“ různých druhů hodnot v rámci hodnoty celkové, ovšem na rozdíl od nich pojímá tuto celkovou hodnotu přímo jako uměleckou hodnotu díla, tj. jako hodnotu díla jakožto umění, a je proto věrnější původnímu duchu umírněného autonomismu.

³¹ Na terminologickou vágnost celé debaty upozorňuje i několikrát zmiňovaný Rafe McGregor. McGregor k této problematice přistupuje trochu jinak než já – celou debatu totiž vymezuje jako debatu o vztahu morálních a estetických *defektů* (popř. předností), zatímco já ji vymezuji obecněji jako debatu o vztahu morální a estetické *hodnoty* – následkem čehož dochází k odlišným výsledkům, nicméně jeho kritika směřuje stejným směrem, tj. k nedostatečnému vymezení základních pojmů celé debaty, zde morálního a estetického defektu. Morální defekt podle McGregora definuje pouze Eaton (McGregor 2014: 451), estetický defekt pak podle McGregora definují pouze Carroll a Gaut, ovšem problematickým způsobem (McGregor 2014: 452-4).

James Harold nahlíží na téma morální kritiky umění zcela odlišnou optikou: ne z hlediska hodnoty, ale z hlediska hodnotitele a jeho hodnocení. Proto také explicitně říká, že „estetické“ a „morální“ nebude definovat – prý to není potřeba. Jinak je ale jeho pojetí opět podobné jako u Dickieho a Andersona s Deanem: celkové hodnocení díla je složeno z dílčích soudů (mj. morálních a estetických), které se mezi sebou „přetahují“ o vliv na toto výsledné hodnocení. O umělecké hodnotě díla Harold vůbec nehovoří, ale snad by se (na rozdíl od Andersona s Deanem) nebránil ztotožnění tohoto pojmu se svým pojetím celkové hodnoty díla.

Carrollovo pojetí hodnoty je velmi nejednoznačné. Při kritice radikálního autonomismu hovoří o umělecké hodnotě, při kritice umírněného autonomismu zase bez vysvětlení hovoří o hodnotě estetické. Vzhledem k tomu, že se snaží vyvrátit právě umírněný autonomismus, který sám definoval jako tezi o *estetické* hodnotě, musí se i jeho vlastní teze týkat estetické hodnoty. Při formulaci vlastní pozice však Carroll už tento pojem nepoužívá – nejčastěji hovoří o hodnotě uměleckého díla jakožto uměleckého díla (jakožto narativu, tragédie, hororu), přičemž je otázkou, jestli jsou tyto pojmy ztotožnitelné s „estetickou hodnotou“.

Do svého pojetí hodnoty vnáší Carroll další nejasnost ve svých pozdějších článcích, kde hovoří o umělecké hodnotě jako o výslednici dílčích hodnot (formálních, morálních, kognitivních), přičemž estetická hodnota je explicitně ztotožněna s hodnotou formální. Aby však Carroll prokázal souvislost morální a formální hodnoty díla, musí nabídnout velmi specifické pojetí umělecké formy jakožto „souboru rozhodnutí zamýšlených k realizaci smyslu nebo cíle uměleckého díla“ (Carroll 2006: 85). Tímto ovšem uznává, že souvislost estetické hodnoty s hodnotou morální může prokázat pouze za cenu jejího redefinování. Souvislost morální hodnoty s estetickou hodnotou v tradičním slova smyslu (tj. hodnotou formální) tedy neprokázal.

Zvláštní pojetí estetické hodnoty nabízí Berys Gaut, který přímo ztotožňuje estetickou hodnotu s hodnotou uměleckou, protože „estetické“ v úzkém slova smyslu jsou podle něj pouze formální hodnoty, což se mu nehodí vzhledem k jeho plánovaným závěrům. Proto si vymíní značné rozšíření estetické hodnoty (které ovšem sám nedodrží, což následně kritizuje Dickie). Podle Gauta tedy existuje pluralita estetických (resp. uměleckých)

hodnot, jejichž poddruhem jsou mj. etické a úzce estetické (resp. formální) hodnoty, které soupeří s ostatními estetickými (resp. uměleckými) hodnotami o vliv na celkové hodnocení díla – což je v podstatě opět Dickieho model, který se od toho Gautova liší jen terminologicky. Gautovo vymezení vztahu uměleckých a estetických hodnot by bylo možné převést do běžného pojmosloví tak, že se celková *umělecká* hodnota skládá z mnoha hodnot *uměleckých*, z nichž jedna je „úzce estetická“, tj. formální. U Gauta tato „úzce estetická“ hodnota morální hodnotou díla ovlivněna není, morální hodnota se promítá až do celkové umělecké hodnoty díla, v rámci níž spolu jednotlivé umělecké hodnoty „soupeří“. Ani Gaut tedy neříká nic, s čím by nemohli souhlasit umírnění autonomisté.

Daniel Jacobson jako jediný účastník debaty užívá striktně pouze pojmu estetická hodnota, který ovšem nedefinuje. Pouze v souladu se svým anti-teoretickým stanoviskem poznamenává, že estetická hodnota díla není zcela autonomní, protože je někdy neoddělitelně spjata i s jeho morální a kognitivní hodnotou, ovšem tyto hodnoty se mohou proměňovat i nezávisle na sobě. O žádné celkové hodnotě, která by byla těmito třem „dílčím“ hodnotám nadřazená, však Jacobson nehovoří. Vzhledem k tomu, že Jacobson své pojetí estetické hodnoty nijak nespecifikuje, nelze ani s jistotou říci, jestli podle něj má morální hodnota díla vliv přímo na úzce vymezenou estetickou hodnotu. Nicméně z Jacobsonovy kritiky Carrollova údajného polovičatého přijetí formalistické koncepce estetické hodnoty při hodnocení amorálního umění lze vyčíst, že ani jeho vlastní pojetí estetické hodnoty nebude úzce formalistické. Jacobsonovo tvrzení, že morální a formální hodnota díla jsou neoddělitelně spjata, tak přímo vyplývá z jeho rozšířeného pojetí estetické hodnoty.

Kieranovo pojetí hodnoty patří k těm méně jasným. Ústředním pojmem je pro něj umělecká hodnota, kterou zřejmě ztotožňuje s hodnotou díla jakožto umění („value as art“), přičemž ani jeden z konceptů nedefinuje. Estetickou hodnotu pojímá úzce formalisticky (po vzoru Beryse Gauta, na kterého v této souvislosti přímo odkazuje), přičemž takto pojatou estetickou hodnotu zároveň označuje za nedostatečnou pro adekvátní zachycení celkové hodnoty uměleckých děl a nadále s ní pracuje zřejmě jako s jedním poddruhem umělecké hodnoty. Jeho pojetí je však terminologicky zmatené a nedůsledné, často užívá pojmy „artistic value“,

„aesthetic value“ a „value as art“ záměnně a zhruba stejnou měrou. Ani v Kieranově pojetí však nemá morální hodnota díla vliv přímo na jeho estetickou hodnotu, ale vždy jen na jeho hodnotu uměleckou, a to ještě zprostředkovaně přes hodnotu kognitivní – což je opět závěr, se kterým by souhlasili i umírnění autonomisté.

Eaton nejdříve (2012) užívá striktně pouze pojmu estetická hodnota, který ovšem nijak nedefinuje, později (2013) však bez vysvětlení užívá pojmu umělecká hodnota, ovšem pouze v názvu článku – v samotném textu se již pojem „umělecký“ vyskytuje pouze sporadicky a v trochu jiném smyslu („artistic achievement“) a dále se zde užívá pojmu „estetický“. Užití pojmu „umělecká hodnota“ v názvu článku z těchto důvodů považuji spíš za jednorázový „exces“ (nebo možná projev obecné terminologické nedůslednosti provázející celou debatu) a za účelem jasnější sumarizace jsem se rozhodla k němu nepřihlížet. Bohužel Eaton stejně jako Jacobson své pojetí estetické hodnoty nijak nerozpracovává, a proto nelze s jistotou určit ani její pojetí vztahu morální hodnoty díla k úzce vymezené estetické hodnotě. Ovšem vzhledem k tomu, jaké argumenty nabízí na podporu své teze, se lze domnívat, že její pojetí estetické hodnoty není úzce formalistické, a proto by ani ona zřejmě netvrdila, že morální hodnota díla ovlivňuje jeho úzce vymezenou estetickou hodnotu.

Explicitní odlišení estetické a umělecké hodnoty činí Robert Stecker. Estetická hodnota je podle něj součástí hodnoty umělecké (spolu s hodnotou etickou, kognitivní a umělecko-historickou). (Stecker 2008: 146) Až potud je Steckerovo pojetí velmi podobné jako u Dickieho, ovšem Stecker si (na rozdíl od Dickieho) trvá na tom, že se estetická a morální hodnota díla vzájemně ovlivňují, přičemž estetická hodnota díla je dána jeho schopností poskytovat hodnotnou estetickou zkušenost, tj. zkušenost ceněnou pro sebe sama. (Stecker 2005: 138-9) Později se však Stecker proti takovému pojetí estetické hodnoty vymezuje a hovoří o interakci *umělecké* a morální hodnoty. (Stecker 2012: 356, 361)

Souhrnně: kromě Jacobsona a Eatonové, kteří se o povaze estetické hodnoty nevyjadřují vůbec a zároveň svou koncepci „nekontaminují“ žádnými odkazy k jakýmkoli jiným typům hodnot, jsou v podstatě všichni zbývající autoři toho názoru, že estetická hodnota je součástí jakési celkové

hodnoty díla, v rámci níž více či méně úspěšně soupeří s jinými hodnotami. Někteří z nich ztotožňují tuto celkovou hodnotu s hodnotou uměleckou: explicitně to činí Dickie a Stecker, a s určitými výhradami i Gaut, Kieran a snad i Carroll – tedy všichni kromě Harolda a Andersona s Deanem, kteří o konceptu umělecké hodnoty vůbec nehovoří a, jak jsem již uvedla, je otázkou, jestli by modifikaci své teze ve smyslu umělecké hodnoty přijali. Harold snad ano, Anderson s Deanem zřejmě nikoliv, čímž ovšem ohrožují onu „umírněnost“ svého umírněného autonomismu. Posledním pojmem, jehož užívání u jednotlivých autorů jsem mapovala, je pojem hodnoty díla jakožto umění – ten je pro Gauta, Kierana a Steckera a zřejmě i pro Dickieho totožný s uměleckou hodnotou díla, Anderson s Deanem (a v jistých obdobích i Carroll) jej naopak ztotožňují s estetickou hodnotou.

Má zjištění jsou shrnuta v následující tabulce:

	Estetická hodnota jako součást celkové hodnoty	Estetická hodnota jako součást umělecké hodnoty	Hodnota díla jakožto umění = estetická hodnota	Hodnota díla jakožto umění = umělecká hodnota	Vliv morální hodnoty na „úze estetickou“ hodnotu
Anderson a Dean	ano	•	ano	•	ne
Dickie	ano	ano	•	asi ano	ne
Harold	ano	•	•	•	ne
Carroll	ano	ano?	ano/ne	ne/ano	ne?
Gaut	ano	ano?	•	ano	ne
Jacobson	•	•	•	•	spíš ne
Kieran	ano	ano?	•	ano	ne
Eaton	•	?	•	•	spíš ne
Stecker	ano	ano	•	ano	ne?

Tak se konečně dostáváme k odpovědi na ústřední otázku, která motivuje celou debatu o morální kritice umění: *Ovlivňuje morální hodnota díla jeho hodnotu estetickou?* Vzhledem k tomu, že všichni autoři (s výjimkou Jacobsona a Eatonové) implicitně přijímají tradiční „úzké“ (formalistické) pojetí estetické hodnoty tím, že uznávají estetickou hodnotu jakožto součást jakéhosi širšího komplexu hodnot, který teprve zahrnuje další (morální, kognitivní, sociální, atd.) hodnoty uměleckého díla, jejich odpovědi by mělo být: *Ne*. Morální hodnota díla takto úzce formalisticky pojatou estetickou hodnotu prostě neovlivňuje, a na tom se shodnou autonomisté, moralisté i imoralisté. Naproti tomu však zřejmě všichni cítí, že morální hodnota díla na celkový charakter díla jakýsi vliv přece jenom má, a řeší to dvěma způsoby.

(1) Implicitně nebo explicitně rozšiřují pojem estetické hodnoty. To je zřejmě případ Jacobsona a Eatonové, původně se k tomuto řešení klonil Carroll a v určitém smyslu samozřejmě i Gaut, jehož zacházení s pojmem hodnoty však podle mého názoru spíše odpovídá druhému typu řešení. Na rozšíření nějakého pojmu samozřejmě není nic špatného – problém však nastává tehdy, když se to děje pouze implicitně, anebo když je ono rozšíření natolik široké, až daný pojem zcela pozbyde významu.

(2) Vedle pojmu úzce vymezené estetické hodnoty ustavují další typy hodnot (morální, kognitivní, sociální), které se promítají do nějaké celkové hodnoty (například právě „umělecké hodnoty“), čímž v podstatě dávají za pravdu autonomistům. K tomuto řešení by se zřejmě přiklonil Carroll, Gaut, Kieran, Stecker a samozřejmě autonomisté Dickie, Harold a Anderson s Deanem.³² Otázkou pak ovšem je, jak tuto uměleckou hodnotu definovat tak, aby nebyla vágní nebo triviální. To je ovšem otázka, která by vydala na celou další debatu. (viz Lopes 2011)

³² Tomuto řešení (které ovšem identifikuje pouze u Andersona s Deanem) se ovšem posmívá McGregor. Podle něj je tato představa morální hodnoty jako jednoho závaží na misce vah, které se „vyvažuje“ proti ostatním (estetickým) hodnotám díla, velmi naivní, a ilustruje zásadní nepochopení morální komplexity uměleckých děl. (McGregor 2014: 459)

Závěr

Po zmapování hlavních bodů debaty o legitimitě morální kritiky umění tedy dospíváme k závěru, který byl nasnadě vlastně již od počátku: jestli má morální charakter díla vliv na jeho estetickou nebo uměleckou hodnotu závisí na tom, co přesně těmito pojmy rozumíme. Chápeme-li pojem „estetická hodnota“ jako označení formálních vlastností díla, vliv morálních vlastností díla se zde zřejmě projevovat nebude. Chápeme-li pojem „estetická hodnota“ širěji (například jako „uměleckou hodnotu“), pak zde určitý vliv samozřejmě být může. Problém nastává tehdy, když těmito pojmy rozumíme každý něco jiného a přitom se tváříme, jako kdybychom mluvili o tom samém.

Pregnantně to vyjádřil sám Kieran: „Pokud budeme mít obecné vysvětlení umělecké hodnoty, můžeme očekávat, že bude existovat i obecné vysvětlení toho, jak se tato hodnota pojí s morálním charakterem uměleckého díla.“ (Kieran 2006: 138)

Naneštěstí takovéto obecné vysvětlení umělecké hodnoty stále nemáme...

Seznam použité literatury

Anderson, James C. a Dean, Jeffrey T. (1998) „Moderate Autonomism“, *The British Journal of Aesthetics* 38 (2): 150-166.

Carroll, Noël (2000) „Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research“, *Ethics* 110 (2): 350-387.

Carroll, Noël (2006) „Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingston“, *The British Journal of Aesthetics* 46 (1): 82-95.

Carroll, Noël (1996) „Moderate Moralism“, *The British Journal of Aesthetics* 36 (3): 223-238.

Carroll, Noël (1998) „Moderate Moralism Versus Moderate Autonomism“, *The British Journal of Aesthetics* 38 (4): 419-424.

Carroll, Noël (2013) „Rough Heroes: A Response to A. W. Eaton“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71 (4): 371-376.

Conolly, Oliver (2000) „Ethicism and Moderate Moralism“, *The British Journal of Aesthetics* 40 (3): 302-316.

Dickie, George (1964) „The Myth of the Aesthetic Attitude“, *American Philosophical Quarterly* 1 (1): 56-65.

Dickie, George (2005) „The Triumph in Triumph of the Will“, *The British Journal of Aesthetics* 45 (2): 151-156.

Eaton, Anne W. (2013) „Reply to Carroll: The Artistic Value of a Particular Kind of Moral Flaw“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71 (4): 376-380.

Eaton, Anne W. (2012) „Robust Immoralism“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (3): 281-292.

Gaut, Berys (1998) „The Ethical Criticism of Art“, in Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harold, James (2011) „Autonomism Reconsidered“, *The British Journal of Aesthetics* 51 (2): 137-147.

Harold, James (2008) „Immoralism and the Valence Constraint“, *The British Journal of Aesthetics* 48 (1): 45-64.

Jacobson, Daniel a D'Arms, Justin (2000) „The Moralistic Fallacy: On the 'Appropriateness' of Emotions“, *Philosophy and Phenomenological Research* 61 (1): 65-90.

- Jacobson, Daniel (1997) „In Praise of Immoral Art“, *Philosophical Topics* 25 (1): 155-199.
- Kieran, Matthew (2003) „Art and Morality“, in Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Kieran, Matthew (1996) „Art, Imagination, and the Cultivation of Morals“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (4): 337-351.
- Kieran, Matthew (2006) „Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value“, *Philosophy Compass* 1 (2): 129-143.
- Kieran, Matthew (2010) „Emotions, Art and Immorality“, in Peter Goldie (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- Kieran, Matthew (2002) „Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism“, in José Luis Bermúdez – Sebastian Gardner (eds.), *Art and Morality*. London: Routledge.
- Kieran, Matthew (2001) „In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art“, *The British Journal of Aesthetics* 41 (1): 26-38.
- Lamarque, Peter (1995) „Tragedy and Moral Value“, *Australasian Journal of Philosophy* 73 (2): 239-249.
- Lopes, Dominic McIver (2011) „The Myth of (Non-aesthetic) Artistic Value“, *The Philosophical Quarterly* 61 (244): 518-536.
- McGregor, Rafe (2014) „A Critique of the Value Interaction Debate“, *The British Journal of Aesthetics* 54 (4): 449-466.
- Moran, Richard (1994) „The Expression of Feeling in Imagination“, *The Philosophical Review* 103 (1): 75-106.
- Sontag, Susan (2011 [1974]) „Fascinace Fašismem“, in *Ve znamení Saturna*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- Stecker, Robert (2012) „Artistic Value Defended“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (4): 355-362.
- Stecker, Robert (2008) „Immoralism and the Anti-Theoretical View“, *The British Journal of Aesthetics* 48 (2): 145-161.
- Stecker, Robert (2005) „The Interaction of Ethical and Aesthetic Value“, *The British Journal of Aesthetics* 45 (2): 138-150.
- Walton, Kendall L. (1994) „Morals in Fiction and Fictional Morality“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 68: 27-50.